
ATHENÆUM LIBRARY





# ANNALI

DELL' INSTITUTO

## DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

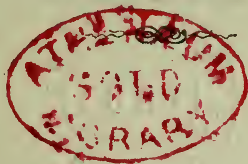
VOLUME QUINQUAGESIMO TERZO

# ANNALES

DE L'INSTITUT

## DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME CINQUANTE-TROISIÈME



ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI

BERLINO
IN COMMISSIONE PRESSO A. ASHER E C.°
1881



# ANNALI
DELL'INSTITUTO
## DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA
ANNO 1881
VOLUME UNICO

# ANNALES
DE L'INSTITUT
## DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE
ANNÉE 1881
VOLUME ENTIER

## PITTURE SEPOLCRALI CORNETANE. TOMBA DEGLI AUGURI O DELLA CACCIA.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XXV. XXVI, tav. d'agg. A*).

La tomba scoperta nella necropoli cornetana il 12 Aprile 1878 è già la ventottesima che nel medesimo luogo ci offra delle pitture [1]. La pubblicazione che ne diamo sulle tavole sopracitate de' *Monumenti*, merita d'esser segnalata per questo pregio speciale, che la copia rende fedelmente anche i colori dell' originale. Nel descriverla pertanto farò a meno di qualsiasi indicazione relativa al colore, come altresì per rispetto alle dimensioni posso rimandare ai dati reperibili nelle pubblicazioni dell' Instituto [2].

I disegni editi nella tavola d' aggiunta A ci presentano innanzi tutto la pianta della tomba, poi doppia

[1] Per orientarsi è molto utile la numerazione data dal Dasti (*Notizie storiche e arch. di Tarquinia* e *Corneto*, p. 311 segg. Dasti dice che otto tombe siano chiuse. Ma ora i n. 5 e 8 sono riaperte, e quindi sono accessibili 22 tombe dipinte. La numerazione nel luogo non s'accorda disgraziatamente con quel catalogo. Vi s' aggiungono altre, che difficilmente saranno rese accessibili un' altra volta, ma sono note per relazioni o disegni: 1) una grotta nel terreno Querciola: *Ann.* 1866 p. 438 tav. d'agg. *W*.

2) grotta del Citaredo: *Annal.* 1863 p. 344; *Mon.* VI 79.

3) Grotta della scrofa nera: Dennis *Cities and cemeteries of Etr.* I² p. 396 ss.

[2] Helbig *Bull. dell'Inst.* 1878 p. 184 ss.; cf. Dasti l. c. p. 344-351.

sezione, quindi gli ornamenti del soffitto. Delle quattro pareti della tomba quella d'ingresso è tanto poco conservata da renderne inutile il disegno; per contro la parete di fronte è riprodotta interamente dal timpano al suolo sulla tav. XXVI; delle due pareti laterali si riproducono soltanto le zone che contengono le rappresentanze sulla tav. XXV: n. 1 è la parete destra, 2 la parete sinistra.

Nel nuovo Museo di Corneto veggonsi appesi dei disegni a colore di questa tomba, lavoro del sig. Massuero. I nostri sono stati riveduti prima della pubblicazione e trovati molto esatti, sebbene l'originale, pei suoi forti contorni neri, apparisca più rozzo e pesante che non si aspetterebbe dalle linee sottili della copia. Una descrizione preliminare ne fu data dall'Helbig nel luogo citato; se ne ha anche una interpretazione completa del Dasti[1]. Il quale valendosi del « diritto inerente allo scopritore » le ha dato il nome di « tomba degli Auguri »: con quanto fondamento, rimane a vedere.

Intorno all'ordinamento cronologico delle pitture cornetane hanno trattato ripetutamente in questi Annali i signori Brunn ed Helbig[2]; e secondo le loro conclusioni la nostra pittura può con sicurezza annoverarsi tra quelle del primo periodo (fino all'a. 400 circa): pel modo con cui son trattati i corpi, per la forma degli occhi, per l'insieme della composizione questa pittura s'avvicina a quelle trovate nelle tombe del Morto, del Barone, delle Iscrizioni[3], ma mostra speciale affinità soprattutto con questa ultima tomba. Non

[1] L. c. p. 344-351.

[2] Helbig *Ann.* 1863 p. 336-60, 1870 p. 42-71; Brunn *Ann.* 1866 p. 422-442.

[3] *Mus. Greg.* I 103 segg. La migliore riproduzione nella rara opera Stackelberg e Kestner *Gräber v. Corneto* tav. 20 segg.

solamente in ambedue si ritrovano uomini soltanto, come richiedeva necessariamente il tema e come è costume delle più antiche pitture, di mettere cioè particolarmente in rilievo figure virili; non solamente sono apposte in ambedue delle iscrizioni sopra il capo di ciascuna figura, ma anche la porta, che qui si vede dipinta nel fondo una sola volta, là si osserva su tutte e tre le pareti. Anzi questa porta in ogni particolare è uguale a quelle; e quando si considera il modo con cui è stato riempito il campo del frontone, lo stesso motivo che qui incontriamo, là si vede ripetuto due volte: un cervo tra un leone ed una pantera, molto somigliante ne' dettagli al nostro dipinto [1]. È parimente uguale il fregio composto di diverse strisce.

Si ravvisano poi analogie anche più strette con le altre tombe non conosciute per riproduzioni in disegno. Noterò prima di ogni altra quella descritta dal Brizio, denominata « del Pulcinella » o « Bajetti » [2]. Questa ha comuni colla nostra tomba le fasce del fregio, e inoltre la figura a cui deve il suo nome; di più ambedue queste tombe si distinguono tra tutte quelle a me note per la grossezza delle linee nere di contorno. Nella tomba Bajetti siffatte linee grossolane sono in corrispondenza coll'arte puerile del colorito; per esempio vi si trova un cavallo verde con orecchie rosse, corrispondono altresì con quell'apparenza di non compiuto che ha tutto il lavoro. Del resto nella nostra tomba i colori sono adoperati men capricciosamente, ma quei contorni rimangono i medesimi e segnano una notevole diversità tra queste due e l'esecuzione molto più fina che si ravvisa nella tomba del Barone e delle Iscrizioni.

1 Stackelberg l. c. 21. 22. 40.
2 Dasti n° 23; Brizio *Bull. d. Inst.* 1873 p. 73.

Non è però mia intenzione di approfondar troppo la questione dello stile e del tempo; basti in questo riguardo fare un'osservazione sui dintorni della nuova tomba.

È sommamente desiderabile un piano topografico generale di tutte le tombe. Quello del Dennis [1] può essere utile, ma è in troppo piccole proporzioni. Comunque sia, pur ci dà modo di venire ad una conclusione, ed è che, sebbene una separazione completa delle tombe più antiche dalle più recenti non possa rilevarsi, nè sia probabile, tuttavia si scorge che un certo numero di tombe più antiche è raggruppato a S E. degli Arcatelli, cioè del secondo e più piccolo arco d'acquedotto, laddove la maggior parte delle più recenti son situate di là dagli archi stessi. Io ritengo l'anzidetta foggia di dipinger porte per costume più antico: si trovano solo al di là di quel punto a partir da Corneto [2]; laddove le scene di convito, che ricordano le figure sdraiate sui sarcofagi posti attorno alle pareti, si trovano per la più gran parte prima di quel limite; di tutte quelle che sono al di là (18–28) soltanto la 20ª ci mostra questo soggetto; sembra che anche la sunnominata tomba della Scrofa nera debba contarvisi. La nostra nuova tomba trovasi poi quasi a contatto della tomba Bajetti; nè è da trascurarsi l'importante circostanza che il Brizio trovò vicino ad essa le tombe non dipinte di carattere più primitivo [3].

Abbiamo dunque dinnanzi a noi una delle tombe più antiche.

La porta dipinta nel fondo fu già dimostrata come indizio d'epoca remota. Ora rimane ad investigare, quale

[1] L. c. I[2] p. 304.

[2] Dasti n° 18. 24. 25. 28 e la tomba del Citaredo nelle vicinanze degli Arcatelli.

[3] *Bull.* 1873 p. 73.

sia il suo significato. Dennis[1] vuol vedervi accennati altri ambienti annessi dell'abitazione sotterranea. E infatti di tali annessi trovansi effettivamente altrove, in Veji, in Chiusi, in Vulci e più volte anche in Corneto. Ma quanto n'è diversa la forma! Anche ciò che sta accanto accenna ad altro. All'Etrusco, che allestiva al corpo del defunto una adorna abitazione, ma credeva fermamente che l'anima fosse passata in un altro mondo, qual cosa poteva sembrar più naturale che il dipingere una porta sulla parete che prima si presenta agli sguardi di chi entra, porta che poteva riguardarsi quasi l'ingresso ad un altro mondo? Secondo la descrizione del Brizio, anche nella tomba ai secondi Archi e in quella della Porta di bronzo[2] trovasi una porta evidentemente della stessa forma, e come in un'altra tomba (n. 3) una figura di musicante sta presso il sarcofago, così in ambedue queste tombe musicanti fiancheggiano la porta e mostrano come una relazione intrinseca passi tra essa ed il sarcofago. Il morto sortì per quella porta; i congiunti volgono da quella parte gli sguardi. Questo concetto è alquanto oscurato per le tre porte nella tomba delle Iscrizioni, ma tutto il corteo volgesi quivi a quella in fondo. — Nella tomba del Citaredo[3] noi troviamo due porte, l'una accanto all'altra, diverse dalle più antiche in questo che gli stipiti sono verticali, mentre quelle sono più larghe nella parte inferiore. Se nei tempi posteriori queste porte dipinte spariscono, gli è un fatto che trova la sua semplice spiegazione nel desiderio dell'artista di avere un fondo non interrotto affine di svolgervi una composizione continua[4].

[1] L. c. I² p. 364.
[2] *Bull.* 1873 p. 195; p. 202.
[3] *Mon.* VI 79.
[4] Si rammenti a questo proposito che nei tempi posteriori fu in voga anche un'altra forma di porta. Come nella tomba François in

Le pareti anteriore e posteriore sono trattate in maniera perfettamente analoga; presso la porta, o vera o dipinta che sia, si veggono in ciascuna dipinte due figure isolate. La parete anteriore mostra soltanto tracce di figure giacenti o sedute (sono sempre nude e non si può riconoscere la loro azione); inoltre vi troviamo due animali molto piccoli e sottili. La nostra parete posteriore (tav. XXVI) ci presenta chiaramente due uomini interamente vestiti con la mano destra o sinistra poggiata distesa sul capo, mentre l'altra mano accenna con atteggiamento solenne alla porta, per la quale secondo il concetto dell'artista l'anima del morto è sparita. La mano poggiata sul capo indica senza dubbio la tristezza, come oggi fra noi le mani giunte. Esempi di questo gesto in altri monumenti sono stati raccolti dai dotti [1]; ma alla nostra rappresentazione si avvicinano più che ogni altra due rilievi etruschi. Anche lì si tratta di figure immediatamente vicine al morto [2]. Per contro tra le pitture pubblicate io non saprei rinvenire alcuna che con questa abbia analogia; seppure non è da interpretarsi a questo modo un uomo che nella tomba del Morto [3] sta ritto a destra del letto funerale, e se non è da ammettere che ivi stesso l'uomo a sinistra invece di ordinare il letto sollevi appunto la mano al capo. Ma in Corneto io stesso ho potuto rinvenire due esempi molto ben chiari

Vulci e nelle porte scavate nella roccia in Castel d'Asso l'architrave piegasi dall'una e dall'altra parte a punta verso il basso, così è dipinta a Corneto la cornice di una porta vera (tomba degli Scudi, Dasti n. 12).

[1] Stephani *Compte-Rendu* 1867 p. 87; *Mélanges gréco-rom.* I p. 561; Jahn *arch. Ztg.* 1867 p. 35.

[2] Gori *Mus. Etr.* I 133, e specialmente Abeken *Mittelital.* tav. VIII (= Weiss *Kostümkunde* fig. 425).

[3] *Mon.* II 2.

del medesimo atteggiamento: nella tomba del Pulcinella la figura nuda della parete posteriore pone la destra sul capo; se essa vuole realmente afferrare la lira appesa alla parete, il gesto rimane pur sempre indizio di dolore, giacchè anche il suono doveva essere dedicato al morto. Nella tomba del Moribondo c'è una figura in prossimità del letto mortuario, la quale solleva la mano destra al capo e stende la sinistra verso il letto [1]. — Così nella tomba nostra i due uomini ci ricordano i musicanti posti alle porte delle ridette tombe; dolenti e senza occupazione potrebbero raffigurare i prossimi parenti del defunto; niente ci costringe a designarli per auguri.

Volgiamoci ora al più importante, cioè all'interpretazione delle due pareti laterali (tav. XXV). Fra le pitture cornetane noi troviamo delle analogie colle nostre specialmente nella tomba delle Iscrizioni ed in quella delle Bighe; nè sarà senza interesse un confronto della prima e della tomba che pubblichiamo con quella delle Bighe, appartenente senza dubbio ad un periodo posteriore dell'arte pittorica. In questa noi rinveniamo uno svolgimento molto più copioso delle indottevi scene di certami, cioè oltre alla corsa dei carri e al pugillato quasi tutte le altre specie del pentatlo greco [2]. Gli affreschi delle due tombe più antiche ci presentano soltanto il pugillato e la lotta. Quindi è che noi dobbiamo inferirne o che realmente col proceder del tempo i giuochi greci sono stati sempre più completamente imitati [3]), o

[1] Brizio *Bull.* 1873 p. 75 e 196.

[2] Le migliori riproduzioni sono nello Stackelberg e Kestner tav. 9-14; Canina *Etr. mar.* II tav. 85 ci offre un complemento (la gara della corsa); il certame del giavellotto era forse dipinto nella parete mancante.

[3] Friedländer, *Sitteng.* II² p. 352, mette in chiaro come in Italia rimanesse sempre una distinzione tra i giuochi più nazionali, che vediamo rappresentati nei dipinti più antichi, e i giuochi greci.

che almeno quando lo spazio esigeva che tra i giuochi in uso si facesse una scelta, si preferirono tutte e due le volte le due nominate specie di certami come quelle che erano per gli Etruschi le più importanti.

Osserviamo anzitutto il gruppo dei lottatori. Si legge spesso che i lottatori scambievolmente si afferrassero; ma lo troviamo anche altrove che l'uno, come qui, afferrasse ambedue le mani dell'altro [1]. Anzi noi dobbiamo immaginarci che ad un dato segno dell'agonoteta o del ῥαβδοῦχος i lottatori dovessero cominciare ad afferrarsi. Quando la loro attenzione sugli intendimenti dell'avversario era stata molto eccitata [2], ne potevano naturalmente nascere molte complicazioni. Altrove noi vediamo i lottatori afferrarsi pel collo, ovvero un d'essi nel calor della lotta sollevare l'altro [3] — tutto ciò è semplice e chiaro, come anche che quella figura lì presso sia in forza di numerose analogie il giudice del campo. Tuttavia il suo bastone si allontana a dir vero da tutti gli altri congeneri. Mentre nei vasi noi troviamo un lungo e sottile bastone, talvolta a foggia di bacchetta [4], nella tomba delle Bighe [5] ne veggiamo foggie diverse. Qui è singolarmente corto, come suol essere il pedo dei pastori, e anche ricurvo, e a ciò soltanto deve il portatore la sua denominazione di augure. Se questo fosse un indizio, anche l'uomo che accorre coi cavalli nella tomba del Moribondo (Dasti n. 17) dovrebbe a cagione del suo pedo esser chiamato un augure.

[1] P. es. Gerhard *auserl. Vasenb.* IV 271.

[2] La tomba delle Bighe, Stackelberg tav. 12, ci mostra la loro aspettazione.

[3] L. c. tav. 14; un momento più avanzato l. c. tav. 23 (tomba delle Iscrizioni) e nella pittura chiusina *Mon.* V 15.

[4] Gerhard *auserl. Vasenb.* IV 254. 255. 259, 1 e 2.

[5] Stackelberg tav. 9 e 11.

La pittura che fa riscontro nel lato destro, è meno bene conservata; ciònonostante possiamo scorgervi due uomini a fronte in atto di levar le mani per combattere a pugni. Sono note le strisce di cuoio sulla mano [1]; ma queste semplici strisce, che lasciano libere le punte delle dita, sono ancora diverse dal cesto dei tempi posteriori. È interessante questo particolare, che in tutte e due le antiche pitture, e di questa nostra tomba e dell'altra delle Iscrizioni, noi vediamo appunto questa lotta accompagnata dal flauto. Questo è un fatto di cui gli antichi ci lasciarono espressa menzione [2]. In fatto il ritmo della musica sembra che convenga sopratutto al pugillato. Sembra però che i Greci abbian adoperato accompagnamento musicale con ogni specie di esercizio ginnastico [3]. Uno dei lottatori, come anche l'uomo di ricambio inginocchiato a sinistra, porta quella foggia di preservativo ginnastico, di cui si è ragionato molto ma senza risultati sicuri [4].

[1] Particolarmente chiaro Stackelberg tav. 14.

[2] Eratostene e Alcimo presso Athen. IV 154 *a* e XII 518 *b*.

[3] P. e. Gerhard *auserl. Vas.* IV 260 e 272 il suono del flauto accompagna anche il disco e lo scagliar della lancia.

[4] Non mi è possibile limitarmi a rinviare a quanto è stato scritto sino ad oggi su questo argomento (Gerhard *auserl. Vasenbilder* IV 244 p. 12; Wieseler *Gr. Theatergeb.* p. 54; Otto Jahn *Ficoron. Cista* p. 5 e più compiutamente Braun *Ann.* 1850 p. 268-270 e Stephani *Compte-Rendu* 1869 p. 149 segg.), tanto più che lo Stephani par che non abbia tenuto quasi alcun conto del saggio del Braun. Il primo erra, a mio vedere, in ciò che crede di rinvenire in molte rappresentazioni plastiche e dipinte quell'apparecchio di cui molto si parla negli autori antichi, e vuole che gli scrittori greci accennino a quello stesso che i romani, malgrado le chiare parole del Braun « questa allacciatura non è per nulla da compararsi all'*infibulatio* dei tempi posteriori ». Lo Stephani dunque confonde *suspensio* e *infibulatio* e riguarda come unico loro scopo il rendere impossibile il coito per conservar così la forza virile e, all'occasione, anche la voce. Credo perciò utile di trattar nuovamente l'argomento, fondandomi specialmente sul materiale dello Stephani e supponendo nota la sua disserta-

Dopo queste due scene a noi già note ed analoghe a costumanze greche, del cesto e della lotta, noi vediamo rappresentato un terzo combattimento, tra avversari di genere molto diverso. In questa scena si è voluto riconoscere un sagrifizio: quell'uomo ignudo cioè

zione; non ho poi trascurato, ciò che era indispensabile in questo caso, d'interrogar sul proposito i rappresentanti dell'odierna scienza medica.

Quella *infibulatio* era usata nell'età imperiale farsi ai comedi e agli attori, talvolta agli schiavi, come è abbastanza provato dai passi di Giovenale e Marziale, del medico Celso e degli scoliasti, citati dallo Stephani. Un passo di Marziale (VII 82) di non dubbia interpretazione: *hunc ego credideram* (cioè il portatore della fibula) *sollicitum voci parcere suae*, mostra come da quell'apparecchio si aspettasse un effetto nella voce. I medici d'oggi son d'accordo con Celso (VII 25, 2) nell'affermare: *hoc quidem* (*infibulare quoque adolescentulos interdum vocis, interdum valetudinis causa*) *saepius inter supervacua quam inter necessaria est*; in quanto che direttamente non serve ad altro che impedire il coito, e indirettamente può servire a vietar la dispersione della forza virile e perciò della voce in soggetti dediti alla lussuria. Non si deve poi dimenticare che i commedianti erano allora per la maggior parte schiavi (cf. Friedländer *Sittengesch.* II[2] p. 331 segg.), ai quali i padroni potevano imporre questo durevole impedimento. Celso stesso parla appunto di un apparecchio che impediva stabilmente la denudazione del glande; e a testimonianza di Marziale per toglier l'anello di metallo era necessario un fabbro (IX 27, 12: *refibulavit turgidum faber penem*). Per quanto io so, non abbiamo di questo costume che due rappresentazioni: il n. 351 del Museo Kircheriano, riprodotto presso il Winckelmann *Mon. ined.* n. 188 (presso lo Stephani n. 8) e la pittura Helbig *Wandgem.* n. 1966. Nella prima come tutta la figura è in caricatura, così anche quell'apparecchio difficilmente rappresentabile è molto esagerato. Qui dunque si trattava d'impedire il coito, e con questo, secondo le idee degli antichi, provvedere alla conservazione della voce. In tutti gli altri casi, a parer mio, non si mirava a quest'ultimo fine. In cambio dell'*infibulatio* vediamo un'allacciatura per mezzo di un nastro, del quale parlano i lessicografi greci, e dobbiamo ammettere che fosse temporanea e per lo più volontaria. Il legamento del prepuzio impediva temporaneamente la denudazione del glande; con questo legamento andava spesso congiunto un sollevamento, sia che la verga fosse legata ai peli delle pudende in modo da formare un rotolo (come presso Stephani l. c. p. 146), sia che fosse sollevato affatto in alto (come *Mon.* V 16 sopra una pittura chiusina). Io non posso accettare la classificazione dello Stephani basata tutta sulla

con un panno sul capo darebbe la morte a quel cane, bestia prediletta dal defunto. Al contrario Helbig ha molto giustamente notato, come evidentemente vi sia rappresentato il supplizio di quell'uomo nudo. Io vado oltre, riconoscendovi un condannato. L'uomo cioè ha

ipotesi del servire al mantenimento della voce; ma ho bisogno di distinguere alcuni casi, servendomi in ciò dei numeri dello Stephani.

Anche lo Stephani dopo il Braun riconosce che si servivano di tale apparecchio specialmente negli esercizi ginnastici. Un medico moderno non potrebbe accordarsi col Braun che ciò valesse ad impedire il formarsi d'un'ernia e precisamente d'un'ernia dei testicoli. Ma prima di tutto poteva sembrar spiacevole ai combattenti ignudi quell'agitarsi della verga; in secondo luogo l'allacciatura poteva impedire i sintomi della lussuria e servir con ciò alla decenza. Qui son da riferire i numeri 12. 13. 14. 15. 24 (nel quale è da veder piuttosto il termine di un combattimento, che un banchetto) e anche il 18; tutte sono, a quanto pare, rappresentazioni italiche. Il 16 può esser dubbio, così il 7, il tanto trattato Alkaios della villa Borghese, il quale forse secondo un'idea greca è rappresentato come guerriero esposto a molti strapazzi. Se ciò fosse vero, gli Etruschi avrebbero preso questo costume dalla Grecia; ma ci vuol molta cautela nell'ammettere questa conclusione: siccome i lessicografi non fan menzione dell'uso negli esercizi ginnastici, così il costume potrebbe bene essere italico e specialmente etrusco. Certo è che tutte le rappresentazioni che incontriamo in pitture etrusche appartengono a questa categoria.

Ma ne rimane ancora un gran numero di rappresentanze che formano una specie a sè. Quelle terrecotte provenienti dalla tomba greca del quarto secolo av. Cr. (1-3; cf. 19-21) appartengono al ciclo bacchico, e così anche 9; anche Satiri si trovano così rappresentati sui vasi (10. 11. 23), e anche in marmo (17); del resto sono rappresentazioni della commedia o del dramma satirico (4-6. 22). Anche quelle terrecotte potrebbero essere figure della commedia; ma soltanto una notizia riferibile ai tempi cristiani indusse lo Stephani ad attribuire ai commedianti come tali una cosa appropriata alla natura bacchica e lasciva della loro parte. Tutti questi, e fin Giove (5), son rappresentati come lascivi e salaci. Gli è perciò che si vollero rappresentar munite di questo apparato salutare, che impediva la denudazione del glande e la espressione ributtante di un naturalismo volgare, certe nature lascive (*οἱ περὶ τὰς ἀποδύσεις ἀσχημονοῦντες, οἱ ἀπεσκολυμμένοι*). E così furono raffigurate specialmente da artisti che volevano farne la caricatura.

per sola difesa un grembiule attorno alle parti vergognose e la clava nella mano; a cagione di quel panno sul capo, le cui strisce nere non possono, per quanto ho osservato sul luogo, ritenersi per aperture, è quasi del tutto impedito di vedere e di adoprare la clava, ed è saldamente legato da una corda col cane infuriato [1]; il cane gli ha già cagionato delle larghe ferite, mentre egli indarno si sforza di staccarlo dalla sua gamba, afferrandolo pel guinzaglio: quest'uomo, dico, è evidentemente un condannato a morte. Se questo è vero, noi abbiamo qui un esempio di giostra che non è senza interesse per la storia dei giuochi e della depravazione de' costumi.

Era già ammesso da gran tempo che le lotte dei gladiatori, quasi sconosciute ai Greci, avessero origine dall'Etruria [2]; esiste per questo una testimonianza diretta [3], esistono anche documenti scolpiti e dipinti [4]. Ora apparisce che queste lotte dei gladiatori, le quali, originariamente sostituite a sacrifizi umani, in Etruria avevan luogo soltanto nelle feste funerali, e in Roma stessa sino alla fine della repubblica, se non mantennero il loro significato originario, pur tuttavia secondo il costume più antico si davan soltanto in occasione di veri o finti funerali, queste lotte io dico fu-

[1] Io non credo che la corda si sia così avvolta per l'aggirarsi del cane, nè anche che serva al guardiano per tirarlo, ma che serva soltanto per legarlo strettamente all'uomo, come altrove veggonsi le belve combattenti nell'arena legate assieme con corde; cf. Henzen *Expl. Mus. Borgh.* nelle *Dissertazioni della pontificia Accademia rom.* Roma 1852 p. 118. n. 150.

[2] Henzen l. c. p. 73 sg.; cf. Friedländer *Sitteng.* II² p. 216 nota 2, dove però son dati falsamente per fonti Tertulliano e Valerio Massimo; cf. Dennis *Cities and Cem.* I.² p. 71.

[3] Nicolao Damasceno, presso Athen. IV 153 *f*, è l'unico scrittore che faccia derivare i combattimenti dei gladiatori dall'Etruria.

[4] Cf. i luoghi citati, e Dennis l. c. I² p. 374; II² p. 175.

rono in immediata relazione colla giostra, quella giostra cioè in cui si trattava di toglier la vita all'uomo in una maniera crudele. Gli è vero che gli eruditi dicono che la prima giostra datasi in Roma (a. 186) non pare abbia avuto relazione con giuochi funerali [1]. Ma ciò non ostante credo che il pensiero in origine sia stato il medesimo, cioè che all'anime dei trapassati fosse sagrificata una vita umana di poco valore, sia che il sagrificato trovasse la morte per opera di un suo simile, sia per opera di una fiera contro lui aizzata. In nessun luogo trovo detto che i Romani prendessero dagli Etruschi anche questa maniera di giuoco, che poi ebbe parecchie mutazioni ed ampliazioni [2]. Ma oggi la nostra pittura ci somministra una prova per confermare questa ipotesi, resa già verosimile da quel medesimo pensiero fondamentale e da quella stessa crudeltà. I Romani – è vero – mantennero fiere per dar sollazzo al pubblico con lo spettacolo della morte d'un condannato; la pompa divenne più grande; dai principii che abbiamo sott'occhio in questa pittura si svolse coll'andar del tempo un giuoco di terribile grandiosità; ma comunque sia, il nostro cane aizzato sembra che potesse ben compiere il suo ufficio.

Che presente al combattimento trovisi un personaggio il quale non lasci staccare il cane dall'uomo, è cosa del tutto naturale. Ciò non ostante sono da dire alcune parole su questa figura, tanto più che essa ha gran rassomiglianza con un'altra del nostro dipinto, e più

[1] Henzen l. c. p. 76 sg.; p. 118: *alteri (bestiariorum) inermes feris lacerandi obiciebantur*.

[2] Henzen l. c. p. 75 n. 27; Friedländer l. c. II³ p. 249 nota 2; 265 nota 9. La collezione quivi citata di Monumenti romani della Baviera sembra contener casi analoghi, ma disgraziatemente non vi posso ricorrere. Sulla crudeltà degli Etruschi verso gli schiavi cf. Dennis prefazione p. LII; Müller II² p. 224 sulla *αἱμακουρία*.

ancora con una figura della tomba Baietti, disgraziatamente non ancora pubblicata. A cagione del suo aspetto grottesco quest' ultima figura fu detta il Pulcinella, e tale denominazione ne ebbe la tomba. Il Brizio poi, non conoscendo ancora la nostra tomba, volle riconoscervi un mimo o buffo [1]. Ma anche il confronto colle tre figure di una pittura chiusina [2], aventi in parte giacche, lacci ai piedi, fasce attorno alle giunture, non vale a spiegar nulla, attesochè anche quelle figure, le quali del resto nemmeno s'accordano completamente, non furono ancora dichiarate. Ora sono venute a luce delle figure le quali s'accordano non solo nella giacca stretta alla vita, ma in un particolare altresì molto più essenziale, vale a dire in una singolare copertura del capo e nella maschera. Gli è certo infatti che tutte e tre le figure, le due qui riprodotte e quella illustrata dal Brizio, portano maschera. Il colore rosso cupo distingue chiaramente la faccia e sul collo il rosso della maschera spicca pel contrasto sul colorito più chiaro della pelle; sono insomma delle maschere fornite di orecchi artificiali, sotto i quali sono nascosti i veri.

Se la sola figura della parete sinistra fosse venuta alla luce, noi non ne sapremmo ancora di più. Ma sulla destra vedesi in azione la medesima figura. La maschera in questa situazione presso alla vittima tormentata ci riporta al costume dell' anfiteatro romano. Un' autorità, un po' tarda a dir vero, Tertulliano [3], c'informa che il fratello di Giove e Mercurio avevano una parte singolare nell'arena, trascinando essi i cadaveri alla porta de'morti.

[1] *Bull.* 1873 p. 75 sg.

[2] Mon. V 15. 16: un gigante e 2 nani. Perchè il nano suonatore di flauto debba essere un istrione, non s' intende.

[3] *Apolog.* 15; cf. *ad nat.* I 10.

Henzen [1] fu giustamente condotto dall' attributo del martello a riconoscere nel fratello di Giove, ossia in Pluto, il successore dell' etrusco Caronte. Ma non fu probabilmente solo il martello o il caduceo l'insegna della divinità pei due condottieri dei morti. Dione Cassio [2] c' informa che Commodo si presentò avendo *πᾶν τὸ σχῆμα τοῦ Ἑρμοῦ*, al che avrà servito certamente anche la maschera, e noi possiamo congetturare che questa usanza, di mascherar completamente da Mercurio o da Caronte quelli che trascinavan via i morti, fosse tradizione di tempi antichi e venisse precisamente dall'Etruria, d' onde i Romani presero la figura di Caronte. Non è da dissimulare che qui il costume è un po' diverso: l' uomo mascherato ha per ufficio non di trascinar via i morti ma di tormentare il vivo. Se non che qui tutto è molto più semplice: il boia sta in immediata vicinanza del bestiario, laddove posteriormente egli eseguiva il suo ufficio, dopo che tutto era finito. La quale differenza però tanto meno deve recarci meraviglia, in quanto che qui egli non è Caronte, la cui maschera ben potremmo immaginarci essere stata usata in queste occasioni, giacchè egli altre volte è rappresentato qual tormentatore delle anime. Vi è scritto chiaramente *φersu*, e questo nome vien confermato per la ripetizione vicino alla figura analoga dell' altro lato. E questa stessa ripetizione contraddice ad un nome proprio, nè di un tal nome si trovano altri esempi. Invece trovasi, su scarabei e più ancora sopra specchi [3], *φerse* o *perse* per designare indubitatamente Perseo, l' uccisore della Gorgone. Difficilmente pertanto si può fare a meno

[1] l. c. p. 88 n.° 21.

[2] LXXII 19.

[3] Gerhard 122 seg.; *Mon. dell'Inst.* IX 56; cf. Fabretti *C. I. I.* 1022. 2550. 107; *Suppl.* III 393.

di scorgere anche qui il greco Perseus, tanto più che la desinenza *u* in cambio di *e* è un diminutivo più volte incontrato [1], e tale diminutivo non si approprierebbe male alla maschera di Perseus, che è quasi una copia del mitico Perseus. Confesso francamente che su monumenti etruschi manca qualsiasi prova che Perseo sia divenuto generalmente una divinità infernale, una figura di carnefice, un compagno di Caronte; soltanto è certo che Perseo è una figura che s'incontra di sovente in monumenti etruschi, come d'altra parte vi s'incontra altresì la testa della Gorgone non solo su di urne e vasi e sul timpano sepolcrale di Norchia, ma anche nelle altre pitture sepolcrali [2]. Da carnefice di Medusa può egli aver preso la significazione più generale di carnefice demonico; il signor Deecke mi avverte gentilmente che anche il nome somigliante di Persephoneia, che pur s'incontra in pitture murali etrusche, può avervi dato occasione [3]. Parrebbe pertanto che Perseo nei tempi etruschi più antichi rappresentasse quella parte che negli anfiteatri romani fu sostenuta da Caronte e da Hermes; ed io ritengo qui per più probabile che siano da riconoscere anche nel secondo *φersu* e nella figura analoga senza iscrizione dell'altra tomba

[1] Deecke *etrusk. Forsch.* III p. 377.

[2] Presso il Dennis ne troviamo esempi nelle tombe di Perugia e di Chiusi; io stesso ho veduto il capo della Gorgone in pitture di Corneto appartenenti ad un dipresso all'epoca delle nostre (tomba della Pulcella, Dasti n.° 3, Brizio *Bull.* 1873 p. 98).

[3] Una reale confusione tra Perseus e Charun sarebbe da accettare, se in uno specchio (Gerhard 124; Fabretti *C. I. I.* 2490), dove indubitatamente si vede Perseo dinanzi Minerva, il Gerhard leggesse giustamente *Charuumi*. Ma il Deecke mi comunica che in luogo di quella lezione, di cui dubitava lo stesso Gerhard, debba leggersi « *turms* », l'incisore avendo scambiato Perseo con Mercurio a causa del berretto alato.

personaggi mascherati allo stesso scopo; così in luogo della scena sarebbe stato dipinto ciascuna volta in forma rappresentativa abbreviata il carnefice, soggetto abbastanza chiaro di per se.

Al combattimento col cesto insieme coi suonatori di flauto, alla lotta insieme coi giudici e alla scena della giostra si aggiungono alcune altre figure. Il pittore cioè si è ingegnato di accennare almeno l'ulteriore estensione dei giuochi, che non aveva spazio a dipingere. Così trovasi a sinistra un'altra figura mascherata con lo stesso nome di *φersu*. Giudicando dall'atteggiamento, che l'arte arcaica esprime molto imperfettamente, io rilevo com'egli abbia in quel punto dato le loro istruzioni ai combattenti, ed ora si affretta ad un'altra scena. Malgrado la medesima maschera pare che egli non sia lo stesso personaggio che quello a destra, dacchè nel costume si notano alcune diversità. Ma la medesima iscrizione e la medesima maschera dovrebbe designare il medesimo ufficio: egli si apparesta adunque ad un'altra scena di carnificina, per la quale non c'era più spazio.

La figura posta all'altro angolo della medesima parte, della quale si vede poco più che le gambe e parte d'un braccio, sembra anch'essa guidare il pensiero ad una scena non rappresentata nel dipinto. Col suo atteggiamento presso a poco impossibile volle probabilmente il pittore accennare, come cadesse in quel punto sul ginocchio. Il perchè non è chiaro. Forse quell'atteggiamento gli è più comodo per annodare quella fascia che pende, o scioglierla, secondo il costume di cui abbiamo sopra ragionato; forse ha ricevuto un colpo e cerca in quell'atteggiamento di alleviare il dolore. Ad ogni modo quella fascia accenna o che egli si apparecchia al combattimento, o si riposa dopo aver

combattuto. Che il vincitore abbia a combattere ancora con un secondo avversario, è cosa naturale: così il pittore mediante questa figura ha messo in rilievo un ampliamento e un ulteriore svolgimento dei giuochi.

Sulla parete opposta noi vediamo a sinistra un altro gruppo di tre figure. Immediatamente accanto al giudice sta un uomo barbato in atto di volgere la testa e il braccio dalla parte opposta, evidentemente in atteggiamento di comando, come quello della tomba delle Iscrizioni riportato da Stackelberg tav. 22. Sopra lui, come su quello che gli è accanto, leggesi *Tevaraϑ* [1]. Evidentemente l'ammettere ripetuto due volte il medesimo personaggio sarebbe anche meno accettabile che non nel caso del doppio *φersu*. È duopo riconoscere in quella parola etrusca un appellativo e sebbene pur troppo non ci sia dato di ritrovare in un dizionario etrusco il significato di « giudice del campo », pur tuttavia questa congettura prende qualche consistenza nell'opinione già da altri emessa, che la desinenza *aϑ* designi officio. — Il comando di quest'uomo par che sia rivolto al fanciullo che gli sta vicino, il cui gesto è evidentemente di uno che ubbidisca. Egli porta sulle spalle una sedia da ripiegare, come ne troviamo tanto spesso sui vasi dipinti. Sarebbe difficile spiegare il suo significato, se non trovassimo appunto i giudici del campo seduti su sedie di questa forma: p. es. parecchi giudici in una corsa di carri [2], e, con maggiore analogia, un giudice

[1] *tev-ar- aϑ* potrebbe servire a designare il plurale; e sarebbe da tradurre « giudice de' combattenti »: cf. Deecke presso O. Müller *Etrusk.* II² p. 499; sull' *aϑ* come designazione d'ufficio cf. ib. p. 507. Le altre iscrizioni furon parimente rivedute sull' originale; mi discosto dal *Bull.* 1878 p. 184 leggendo *apastapasar*; se sia da legger *lanϑe* o *lapiϑe* o *latiϑe*, è dubbio; innanzi a... *nal* o... *mat* erano altre lettere; *teilu* forse un tempo *teltu*; in tutto 8 iscrizioni.

[2] Gerhard *auserl. Vasenb.* IV 254, 255; cf. 263.

in presenza di due pugillatori [1]. Possiamo sospettare che anche il nostro *Tevaraϑ* voglia sedersi per assistere alla lotta. E poichè nel combattimento qui rappresentato ce n'è già un altro, questo forse accenna ad un secondo combattimento qui non dipinto. Così è che anche questa scena ci porta oltre i limiti di tutta la rappresentazione.

Dalla vita greca ci è abbastanza noto che per accompagnare i palestriti eran sempre necessari degli schiavi [2]. Pel fanciullo rannicchiato noi potremmo trovar qualche analogia nell'arte greca, quando col sonno del fanciullo dovesse esser accennata la morte del suo padrone, secondo un esempio assai antico addotto dallo Stephani [3]. Se non che un tale significato simbolico sembra poco adattarsi al carattere realistico di quest'arte e di tutta l'antica pittura etrusca in generale [4]. Io credo piuttosto che il colore dell'abito [5] e il vedersi questa figura completamente velata voglia rappresentare uno schiavo in atto di piangere il morto, col quale doveva stare in più stretta relazione. La mancanza del nome, la posizione subordinata sembra proibire di riconoscervi un prossimo parente in lutto, come s'incontra in un dipinto di Chiusi [6]; ma egli ha comune il mantello tirato

[1] *Mus. Gregor.* II 17: stamnos di Vulci.

[2] Jahn *Ficoron. Cista* p. 6.

[3] Stephani *ausruh. Herakles* p. 39 seg. tav. VI, 1.

[4] È vero che nella tomba disgraziatamente chiusa delle Leonesse, secondo la notizia fornitami dal custode, c'è una piccola figura bianca, nuda, che sembra un'ombra.

[5] Nella tomba del morente io vidi in due figure delle vesti di lutto parimente nere, mentre il Brizio (*Bull.* 1873 p. 196 seg.) parla tutte e due le volte di veste verde.

[6] *Mon. ined. dell'Inst.* V 16. Braun, *Ann.* 1850 pag. 273 segg., la interpreta per spettatrice dolente: « avvolta in un manto rosso che vela l'occipite e le terga arrivando in giù sin sotto le ginocchia ». Similmente velato è il capo del morto nella tomba del Morto *Mon.* II 2.

nel capo con la donna che ivi vedesi in atto di riguardare.

Siamo ora al termine dell'esame dei due lati maggiori: tre giuochi reali a cui si riconnettono tre scene che servono ad ampliarli. Nella illustrazione della giostra ho supposto che tutte le scene faccian parte di giuochi funerali. Ma non è da tacere che su questo punto le opinioni sono diverse. Come in un libro popolare qual'è *Tarquinia* del Dasti (pag. 307), le danze, gli spettacoli, i combattimenti e il banchetto son considerati come facenti parte de' funerali, così lo Stephani[1] ha voluto rinvenire in una gran parte di queste pitture sepolcrali delle rappresentazioni relative alla vita futura. Riconoscendo pienamente la giustezza e l'importanza di molte osservazioni ivi esposte, io credo tuttavia che il pensiero sia stato troppo generalizzato. Noi sappiamo dei combattimenti gladiatorii come si riferissero alle feste funerali; quanto alle giostre è probabile che fosse altrettanto, essendo medesimo il pensiero fondamentale. Ora se nelle pitture etrusche ci si presentano altri giuochi uniti ad essi, qui alla giostra, là al combattimento dei gladiatori, se qui e nella menzionata pittura chiusina veggonsi figure dolenti, devesi in generale ricorrere col pensiero a giuochi funerali[2]. Ma sono altrettanto proclivo ad ammettere che alcune scene rappresentino i godimenti dell'altro mondo, come ammette lo Stephani per rispetto al convito, opinione confermata dall'Helbig[3] per il determinato indizio della nebbia dipinta.

[1] Stephani *ausruh. Herakles* p. 21-26.

[2] La danza ed i giuochi sono qualche volta rappresentati insieme con la morte nella stessa tomba: così in quelle del Morto e del Morente: l'esempio il più decisivo è quello della tomba del Letto funebre *Bull.* 1873 p. 101 segg.; ove vediamo sulle pareti laterali giuochi, p. e. disco, cesto, mentre sulla parete di fronte è rizzato in alto il catafalco.

[3] *Ann.* 1870 p. 8 segg. e nella dichiarazione de' dipinti della tomba dell'orco p. 20.

Prima di chiudere aggiungeremo qualche osservazione prima sulle vesti, quindi su di alcuni oggetti che han per iscopo di empir lo spazio.

Le vesti per gli uomini della parete posteriore consistono di tre parti: la tunica, il mantello, che non scende tanto in giù quanto la stretta camicia, e le scarpe puntute. Queste ultime sono nei dipinti segno manifesto dell' età. Nei tempi antichi eran portate da uomini e da donne: per es. le porta la donna piangente nella tomba del Morto, e la figura femminile nella tomba del Barone. Anche nella tomba delle Iscrizioni si trovano [1], forse anche in quella dei Vasi dipinti e nelle antiche pitture chiusine. Ma le cerchiamo invano in quelle che senza dubbio formano un gruppo più tardo, vale a dire in quelle del Citaredo, Marzi, delle Bighe, Querciola, dove incontriamo scarpe più leggiere ed anche i giudici del campo a piedi nudi [2]. – Che poi ai due giudici sulla parete destra del nostro sepolcro manchino all' uno la tunica, all'altro gli stivali, sembra un caso. Ma non è così, se veggiamo dati alti stivali ai sonatori di flauto, vestiti del resto ugualmente, tanto nella nostra tomba che in quella delle Iscrizioni (tav. 23 Stackelberg); questo è fatto a bella posta, menzionando gli antichi scrittori il loro molle costume asiatico [3]. – In due casi la nostra pittura mostra, quanto siano incompleti i manuali. Nè il Weiss nè il Müller [4] fan parola di quelle strette giacche, che

[1] Certamente nella prima camera della tomba del Cacciatore descritta dal Brizio *Bull.* 1873 p. 79.

[2] Scarpe a punta Weiss: *Kostümkunde* p. 953; in Müller *Etr.* I² p. 258 son menzionati solamente de' bronzi, sui quali appariscono tali scarpe.

[3] Cf. Müller II² p. 202.

[4] Weiss l. c. p. 939; Müller I² 3, 7 sgg.

s'incontrano anche altrove e furono dall'Helbig [1] dimostrate come speciali agli Etruschi. Qui oltre il ragazzo la porta anche Phersu.

E appunto il costume di Phersu merita d'esser trattato a parte. Sulla parete destra egli porta un colletto bianco e nero, che forse è di metallo. Il lembo stretto che scende da esso, s'incontra più volte come parte d'una sottoveste [2]. Le pudende son coperte, forse per motivo del cane, com'anche al condannato si è dato almeno un grembiule. Se le cordicelle attorno al piede abbiano alcuna relazione coll'opera di lui, non può decidersi; ma è sempre un fatto notevole che nei tempi più tardi i gladiatori portavano anch'essi qualche volta siffatte cordicelle [3]. Finalmente è da parlar della sua copertura del capo, la quale è tutte e due le volte uguale, ed identica ancora a quella della figura analoga della tomba Bajetti. Non credo ch'essa s'incontri altrove; combina però perfettamente colla descrizione dell'*apex*, berretto dei flamini originario dell'Etruria, e pare che abbiamo qui la prima rappresentazione di un concetto a noi già noto da lungo tempo [4].

[1] *Annali* 1863 p. 221; già fu parlato della somiglianza con *Mon.* V 15, 6; il lungo mantello come vestimento festivo s'incontra contemporaneamente con la giubba più comoda per gli usi pratici della vita. Il cacciatore (tomba di questo nome *Bull.* 1873 p. 80) ha una corta e stretta giubba e nel tempo stesso le antiche scarpe a punta rivoltata.

[2] Cf. l'uomo colla penna in un dipinto chiusino *Mon.* V 16.

[3] Henzen l. c. p. 113; cf. Weiss l. c. p. 953 sg.

[4] Cf. Ottfr. Müller I² p. 258. Anche i Salii portavano secondo Dionisio d'Alicarnasso II 70 *τὰς καλουμένας ἄπικας, πίλους ὑψηλοὺς εἰς σχῆμα συναγομένους κωνοειδὲς, ἃς Ἕλληνες προσαγορεύουσι κυρβασίας*; ciò s'accorda colla nostra forma; quella del *tutulus* nella tomba delle Iscr. è diversa. - Gli *apices* son detti *lanigeri*. Festus (*Exc. Paul. Diac.* 10, 12, M.) parla d'una *virgula oleagina* piantatavi sopra: nella nostra pittura pare appunto che essa sporga in alto dalla punta: cf.

Chiuderemo con alcune osservazioni sugli oggetti che servono a riempir lo spazio. Si vede bene che il nostro pittore si è affaticato a non lasciare alcun tratto in bianco. Fra le gambe aperte, sotto le braccia sollevate vediamo sempre dipinta qualche cosa. In tal caso è dubbio, se ciascun oggetto abbia un significato speciale. Gli alberi, i quali nei dipinti di un tempo posteriore divengono boschi interi, possono certamente aver servito a designare l'aperta campagna; a ciò servono forse anche alcuni uccelli sugli alberi e sul terreno, laddove in altre occasioni essi compariscono come animali prediletti, o richiamano alla mente il loro canto, indicando così l'amenità del paese[1]. Tre volte li vediamo volare e sempre da destra a sinistra, in guisa che possono considerarsi come messaggeri di vittoria, quantunque dalla loro posizione non possa desumersi a chi si riferisca il messaggio. Lo stesso supponeva il Gerhard in un vaso[2]. Due volte finalmente si veggono dei vasi vicini ai combattenti, e questi forse, come le vesti che vediamo in una pittura di Chiusi, dovean servire di premio ai vincitori; quanto a quest'ultima il Braun, fondandosi sul ricorrere più volte

Serv. *ad. Aen.* II 683: *apex proprie dicitur in summo flaminis pilleo virga lanata, hoc est in cuius extremitate modica lana est*; VIII 664: *in quo erat brevis virga desuper habens lanae aliquid.* Quivi stesso è detto secondo Suetonio *apicem-pilleum sutile circa medium virga eminente.* Evidentemente il cappello del Phersu è cucito. Finalmente presso Gellio *N. A.* X 15 si legge del flamen: *nodum in apice neque in cinctu neque alia in parte ullum habet.* La interpretazione non è certa: aveva un nodo solo nell'*apex*? A ogni modo un filo era avvolto intorno all'*apex* (Hartung *Rel. d. Röm.* I. p. 158; Festo s. v. *apiculum*) Qualcosa di simile si vede nel collo di Phersu. L'Etrusco Tarquinio portava secondo Cicerone *de legib.* I 1 un *apex.*

[1] Cf. Helbig *Ann.* 1870 p. 10 e 16; tomba del Triclinio *Mon.* I 32.

[2] Gerhard *auserl. Vasenb.* IV 322; cf. p. 95 segg.

siffatte vesti, ha posto in sodo il loro significato di premio al vincitore [1].

O. Keck.

---

L'articolo del compianto sig. Keck fu lasciato dall'autore in lingua tedesca, non del tutto finito ed elaborato. La Direzione crede di non aver trascurato nulla per dargli una forma atta a comparir negli Annali dell'Instituto. Se nondimeno qualche passo ne fosse riuscito meno chiaro, ne domandiamo scusa a' nostri lettori viste le circostanze estraordinarie.

La Direzione

---

## VOLSINII ETRUSCA IN ORVIETO.

(*Tavv. d'agg. BC, D*)

Che Orvieto occupi il sito di un'antica città, è generalmente ammesso; ma a questa opinione manca fino ad ora che sieno diligentemente esposte le ragioni dedotte sopratutto da un esame topografico. Invero il nome di *Urbs vetus* indica abbastanza che si tratta di un luogo, dove sorgeva una città vetusta, di cui la tradizione abbia perduta la traccia del nome primitivo. Da che pure si dedurrebbe, che dopo esser distrutta e lasciata in abbandono fosse dopo alcun tempo abitata di nuovo. Ciò col suo semplice nome di *Urbs vetus*, del quale la città si intitolava fino dal tempo dei Goti [2],

[1] *Mon.* V 16, e Braun *Ann.* 1850 p. 265-282.

[2] Procop. *de bello Goth.* II c. 11, 18, 19 e 20, dove la chiama Οὐρβιβεντός. Il Canina (*Etrur. marit.* II p. 226, n. 1) ha affacciato l'obbiezione che quel nome non corrisponde all'*Urbs vetus* attuale: ma poteva mai sospettarlo coll'esatta descrizione che ne fa Procopio? Il

e forse durante l'impero romano. Si ricorda che all'epoca longobarda venne occupata da Aginolfo, onde si considerava come luogo forte e di non mediocre importanza [1], e già nella prima metà del secolo settimo era divenuta sede di vescovo, cioè centro e capo di diocesi. L'essere stata distinta da S. Gregorio il grande coll'appellativo di *Urbs vetus maior*, mostra che grande ma oscura era rimasta nel popolo la sua memoria, o vaste ne sussistevano le rovine, o forse nella stessa *regio suburbicaria* esisteva un'altra città omonima, ma di minor conto [2]. L'Anonimo ravennate, seguendo principalmente le tracce di vecchi itinerari, segna *Orbevetus* fra *Balneum regis* (Bagnorea) e *Bulsinis* (Bolsena), da che apparisce che avanti il mille volgarmente chiamavasi *Orbeveto*, o *Orbiveto*, da cui *Orvieto* [3].

Oltre il nome lo spazio ellittico e l'altissima rupe che lo cinge e difende, danno a conoscere, che lassù sorgeva una città vetusta. Ma un grave punto di questione è stato quello di determinare, quale mai essa fosse nell' etrusca regione, ove è situata. Si credette sempre che l'odierna Bolsena non abbia conservato sol-

quale non fa meraviglia che cangi la *v* in *b* e vi aggiunga la *n* eufonica; ma fa meraviglia che il Canina senza solide ragioni neghi tale corrispondenza, e che oggi alcuni, mostrando non so quale erudizione, richiamino nelle loro stampe (*Missae propriae* etc. *Urbibenti* 1880) quel nome trascritto nei codici del greco Procopio, come pure ho veduto in una recente epigrafe (1857) posta nel palazzo vescovile di Orvieto.

[1] Paul. Diac. l. IV c. 33: l'anno 606.

[2] S. Greg. *Epist.* l. I 12; II 5; V, 27: *Gregorius Candido episcopo de Urbeveteri maiore.* Le altre due citazioni sono di due lettere, una allo stesso Candido e l'altra a Giovanni, vescovi residenti in Orvieto La città omonima di cui parlo poteva essere Viterbo, *Vetus urbs*: Oriol *Viterbo ed il suo territorio* p. 49.

[3] Anon. Ravenn. l. IV. Si noti che si è conservato nel volgare Orvieto la lettera *i* dell'*Urbibentos* di Procopio.

tanto il nome ed il luogo della *Volsinia* romana, su di che non può sorger dubbio, ma anche della celebre *Volsinii* etrusca, sebbene si sapesse che questa fu distrutta dai Romani nel 264 avanti l'èra volgare; onde naturalmente si pensò d' imporre ad *Urbs vetus* il nome di un' altra città, che secondo le classiche tradizioni fosse prossima alla celebre *Volsinii*. Piacque dapprima chiamarla *Herbanum* [1], quindi lasciato questo fu detta *Salpinum* [2] per la ragione che i Salpinati, congiunti con i Volsiniesi contro Roma, sembrano popolo contermine, e perchè l'altipiano che si estende da Orvieto al lago, ritiene tuttora il nome di Alfina, che con *Salpinum* mostra una stretta affinità fonologica. Altri vi pose la città di *Castula* ricordata da Diodoro, ma tale appellativo non ebbe eco [3]. Il primo fu C. O. Müller che opinò doversi l'etrusca *Volsinii* cercare in Orvieto, accennandolo in una nota [4]: su di che non trovò seguaci, eccetto l'Orioli, ben pratico delle antichità della sua regione [5], ma invece si ebbe oppugnatori gagliardi [6]. Il Canina, che trattò un po' troppo liberamente della topografia dell'Etruria, sostenne che sicuramente *Volsinii* sorgeva nell'attuale Bolsena, e ne fece vedere

[1] Manente *Historie d'Orvieto* II. p. 19. Monaldeschi, Cluverii *Ital. antiq.* II p. 553. Dempster *Etr. reg.* II p. 470. Si chiamò da alcuni cronisti anche *Oropitum*, da *Orbitum* del falso decreto del re Desiderio.

[2] Niebuhr *Hist. rom.* (ed. fr.) II p. 481 n. 380; Gualterio *Cronaca inedita di Montemarte* p. XV n. 1; Conestabile *Pitt. murali etr. presso Orvieto* p. 7.

[3] Borghi *sopra l'ant. geografia dell'Etr.* nelle *Diss. dell'Accad. d. Cortona* IX, p. 376.

[4] *Die Etrusker* I p. 481, n. 380 (1ª ed. del 1828). Non esiste nella 2ª ed. del Deecke, che all'indice pone *Volsinii* in Orvieto.

[5] Orioli, *Nouv. Ann. d. Inst.* 1836 p. 50. Nel 1849 dubita nuovamente: *Viterbo e il suo territorio* p. 50.

[6] Sopra ogni altro il Bunsen *Bull. d. Inst.* 1833 p. 96.

le mura quadrate e merlate, le torri, e tempii, vale a dire tutta una sua bella architettonica invenzione [1].

Allorchè nel 1873 mi accorsi dell'ampiezza e ricchezza della necropoli che gira e si estende intorno alla *Urbs vetus*, mi nacque ed espressi la convinzione, che ivi veramente fosse stata la *Volsinii veteres;* la quale convinzione passò ben presto nell'animo dei scrittori di cose antiche, che se ne sono ogni giorno più persuasi, dopo quello che tuttodì emerge dal territorio orvietano [2]. Se non che si potrebbe opporre che altre città etrusche venner distrutte in tempo vetusto o per intestine guerre o per straniere, quando sorgevano floridissime, ed il loro nome essersi perduto nell' oblio dei tempi: per la qual cosa è necessario che la questione venga meglio chiarita e si divenga alla sua soluzione.

Prima di tutto non è disputabile che Orvieto sia stata una città etrusca: la sua posizione è formidabile, e di tal vastità è l'agile collina isolata da una rupe a picco, che non se ne conosce altre in Etruria che abbiano avuto un giro sì esteso, eccetto forse Volterra. È situata nel Volsiniese, e a poche miglia dalla stessa *Volsinii* nel caso che Bolsena la rappresentasse. La necropoli si avvalla tutt'all'intorno, da ripetere *in circuitu eius sepulcra illius* (Ezech. proph. c. 32 v.

1 *Etruria marit.* II p. 125 tav. 117. Riconoscono ed ammettono la opinione di lui Noel des Vergers *l'Etrurie et les Etr.* I p. 191, Conestabile *Pitt. mur.* p. 7 ed altri. Con tutta questa varietà di opinioni A. Fabretti ritenne il nome di Orvieto senz' altro nel *Corpus Inscr. ital.* p. CLXXVI.

2 Il Dennis *the cities and cimit. of Etr.* anche nella sua seconda edizione (1879) ritiene la sua supposizione, che Volsinii fosse situata nell'altipiano del monte di Piazzano, che sta da un miglio sopra a Bolsena non molto lungi dall'anfiteatro. Ma, di grazia, quali sono le rovine, dove la cinta delle mura, dove la necropoli corrispondente a sì ampia città, al *caput Hetruriae?*

26), estesa, opulentissima come di continuo un s'accorge, onde argomentarsi non meno la città dei vivi: e ciò specialmente si noti, che nessun' altra necropoli etrusca si può porre a confronto per la sua grandezza e per l'arte, e per l'abbondanza dei monumenti in tutta la vasta regione volsiniese, i quali d' altro lato non pare che segnino un tempo posteriore alla data storica della distruzione di Volsinii [1]. La quale, se fu chiamata fra il popolo, che ne vedeva le rovine, la *Urbs vetus*, non pare riprendesse vita se non trecento anni dopo, e assai lentamente [2]. Ora la situazione di Bolsena è costituita per modo, che non offre elementi topografici per ritenere che in quel declivo del monte fosse stata fondata una città antica, e sopratutto *Volsinii* etrusca, quale dalla storia ci viene celebrata [3]. Rare poi le antichità anteriori alla data della distruzione di quella, mentre abbondevoli le romane: anzi la sua civiltà mostrasi tutta romana, centro di vie, e delizioso soggiorno durante l'impero [4]. Ma perchè ritenne il nome di *Volsinii?* Ed ancor questo si spiega col fatto, che dappoichè la città fu presa e spianata, quei miseri avanzi che la sazietà della strage aveva risparmiati, e specialmente quelle famiglie che non fecer parte della rivolta servile, si traslocarono dal vincitore; da che ebbe il suo principio la *Volsinii novae*, non ciò dif-

[1] Koerte *Necropoli di Orvieto*, *Ann. d. Inst.* 1877 p. 175 segg.

[2] *Bull. d. Inst.* 1879 p. 15.

[3] Anche Dennis *the Cities of Etr.* II p. 23 (2ª ed.) *to a practised eye it is evident at a glance, that the Etruscan city did not occupy the site of Bolsena.*

[4] Anche oggi chiamasi popolarmente Bolsena la città romana. *Notizie d. scavi* a. 1877 p. 147. Non si può negare però che in tempo etrusco quelle colline fossero dagli Etruschi abitate. Esistono frequenti tracce di sepolcri, ma in quale colle fosse situato il gruppo delle abitazioni, non è facile determinare.

ferendo da altre traslocazioni fatte da Roma, e di nomi simili a specie di colonia [1]. Lo racconta Zonara, storico invero di epoca tarda, ma che supplisce quel libro di Dione da cui probabilmente trasse, ed il libro decimosesto (miserabile supplenza) di Livio, dove si deve riferire [2]. Le ricerche archeologiche però vengono a provar la verità di un tal fatto, il quale a sua volta rende ragione degli stessi trovamenti. Allora naturalmente avvenne che il sito della città distrutta perdette il nome di *Volsinii* [3], avendolo assunto la prossima colonia, ed imposto Roma, e per sorte altri non s'inventarono, ma venne ad appellarsi in modo generico *Urbs vetus*, che fino a noi ha ritenuto.

Ora che si è procurato di rivendicarne il glorioso nome, si dia un rapido sguardo alla sua posizione. Una roccia di tufo presso che pari in altezza torreggia all'intorno e soprasta a un difficile monte: mirabile a vedersi come città cinta da minacciose mura. Scorrono in basso i fiumi e maestoso serpeggia il Paglia, che ivi accoglie le acque del *Clanis*, e quindi a breve distanza si dona al Tevere. Sopra la roccia si estende un colle agilissimo a vari risalti e spianate (modificate col tempo), di forma quasi ovale e di giro oltre a tre miglia [4] e

[1] I Romani trasportavano talvolta gli schiavi di una città distrutta o di un paese conquistato in siti molto lontani (Liguri Bebiani), o poco atti a gagliarda difesa. Egualmente che a *Volsinii* si fece con Faleria circa venti anni più tardi (293 a. C.), da che Faleria fu presa.

[2] Zonara dice, che il console Fulvio *ἐν ἑτέρῳ κατῴκισε τόπῳ* quelli che volle risparmiare dopo la presa di Volsinio. Ora questo passo di averli trasportati in altro luogo è manifestamente contrario all'opinione che l'etrusca città sia stata dove è l'attuale Bolsena.

[3] Nella seconda guerra punica essa non comparisce al pari di Veio fra le altre città dell'Etruria, che porgono soccorsi a Roma. E questa è osservazione di Niebuhr I p. 114.

[4] Manente o. c. II p. 104 « Sopra il monte è un masso di tofo altissimo di circuito tre miglia, quasi di figura ovato tondo ».

che più inclina verso nord, e molto si prolunga dall'oriente al tramonto. Da questa parte la rupe apriva un seno naturale, che si ingrandì coll'opera umana, e che divenne unico accesso all'altura [1]. Di lassù si manifesta la valle solcata dal flessuoso Paglia, imminenti le montagne dell'Alfina, e spiegarsi lontane quelle di Chiusi, e come perdersi nel cielo le cime dei confini dell'Etruria e dell'Umbria. E dalle rupi sottostanti scaturiscono fontane d'acqua limpidissima, ed abbondevole [2], onde che quivi meglio che a Bolsena si applicano i versi che Festo Avieno dirigeva alla dea Norzia (Fabretti *Inscript.* p. 472 n. 10):

*Unde tui latices traxerunt Caesia nomen,*
*Nortia te veneror, lare cretus Vulsiniensi.*

Oltre alla naturale difesa ed amenità il suolo era ubertoso e atto a pascoli e cultura; e vi dominava la vite e l'ulivo, ed i monti erano selvosi e nereggianti da formare un mirabile fondo del quadro [3].

[1] Esattamente Procopio *de bell. Goth.* II, 20: *ἀμφὶ δὲ τὸν λόφον ἰσομήκεις πέτραι κύκλωσιν αὐτοῦ ποιοῦσί τινα, οὐκ ἄγχιστά πη οὖσαι, ἀλλ' ὅσον βολὴν ἔχουσαι λίθου. ἐπὶ τούτου δὴ τοῦ λόφου οἱ πάλαι ἄνθρωποι τὴν πόλιν ἐδείμαντο, οὔτε τείχη περιβαλόντες οὔτ' ἄλλο τι ὀχύρωμα ποιησάμενοι, ἐπεὶ φύσει αὐτοῖς τὸ χωρίον ἀνάλωτον ἔδοξεν εἶναι. μία γὰρ ἐς αὐτὴν ἐκ τῶν πετρῶν εἴσοδος τυγχάνει οἶσα...... διὸ δὴ καὶ βραχεῖάν τινα οἰκοδομίαν ἐν ταύτῃ τῇ εἰσόδῳ πεποίηνται τὸ παλαιὸν Ῥωμαῖοι.*

[2] Il Canina oppugna che Volsinii sia in Orvieto, anche perchè secondo lui non sussiste acqua all'intorno, e quindi cita i versi di Avieno. Se fosse stato in Orvieto, non gli sarebbe ciò venuto in mente, e se avesse letto quei versi di maestro Mechoro (1292) citati dal Monaldeschi:

*A pedibus saxi viva fluenta fluunt,*
*Sunt fontes clarae, sunt pocula grata bibenti.*

[3] Juven. *Sat.* III 191: *aut positis nemorosa inter iuga Volsiniis.* Il che si può applicare tanto ad Orvieto che a Bolsena.

Un luogo così bene adatto all' umana dimora venne occupato fin dalla primitiva gente, che vi si raccolse secondo suo povero e forse selvaggio costume. S' incontrano qua e là i segni della sua esistenza, e si invengono talvolta nell' altipiano e sotto alle rupi le armi ed arnesi di pietra di silice bianca e di serpentino [1]. Se di queste prime tribù non si sono manifestati ancora, o non avvertiti, i sepolcri, si sono riconosciuti però quelli dell'epoca o della civiltà susseguente, quando propagata vi era l' arte fabrile e l' uso del bronzo, e non del tutto dismessa quella di ridurre le appuntate selci per la caccia o la guerra [2]. A quel popolo dobbiamo dare storicamente il nome di umbro, il quale sentì quindi i benigni influssi di un commercio di altri più civili provenienti dalle coste di Asia o di Grecia, e venne a ingentilire il costume, e ad adornarsi, e condurre la sua tecnica fino all' eleganza. Di tale vetustissimo tempo sono venute alla luce per la prima volta le tombe, le quali erano situate nel terreno a sinistra entrando da porta Maggiore, da che si può con probabilità desumere che i morti erano portati presso della cinta e fuori dell' abitato, il che pure fu pelasgo costume, se di Pelasgi piacerà farsi ricordo [3].

Ma veniamo senz' altro al tempo dell' etrusca conquista: allorchè un popolo che abitava le coste del mare tirreno dall' Arno al Tevere, si era reso civile e fiorente

[1] Varie di queste armi di selce si veggono nel pregevole museo del conte Eugenio Faina in Orvieto.

[2] *Notizie degli scavi* 1880 p. 32, 134.

[3] Zonara dice dei Volsiniesi *οἱ ἀρχαιότατοι τῶν Τυρσηνῶν ὄντες*. Manente al l. V della sua *Hist.* « Questo luogo hoggi chiamato Orvieto mostra ogni segno di essere anticamente habitato, e non solo fino al tempo de' Romani .... ma anco de' Pelasgi e Tirreni e antichi Etrurii: et è indubitatamente da credere, che nel principio che Toscana fu da' primi huomini habitata, fusse questo luogo conosciuto et habitato».

col commercio lontano degli Egizii e dei Fenici e d'altre genti di Asia, se pure di là non trasse l'origine, invase le parti interne d'Italia, e primamente l'Umbria, e stabilì, per assicurarne la conquista, le sue colonie nei luoghi più forti e popolosi del popolo vinto, a similitudine di quello che Roma fece dipoi con più stabile e maggiore fortuna. Restò la memoria velata da incerto mito, che la conquista si dipartisse da Tarquinia guidata da Tarconte: ma mi penso che non solo da quella nè per quell'eroe leggendario si diffusero gli Etruschi dalla costa per dominare latamente sul popolo italico. Si saranno stabilite più anticamente delle altre le colonie di Tarquinia, ma non possiamo negare che pure Cerveteri si sarà estesa verso e forse oltre il Tevere; e si ha ricordo di colonie di Vulci, in quanto che il *Cosa Vulcientum* di Plinio viene a dirci che Cosa fu fondata da quei di Vulci, o che se ne impadronirono. Ma dal nome di *Volsinii* si può legittimamente dedurre che essa fu colonia di Vulci. Appellavasi in etrusco *Velzna* per *Velzena*, che ha dato origine a Bolsena[1]. *Velzena* da *Velzu* o *Velsu* col suffisso *na* indicante la derivazione o la pertinenza tanto per i luoghi che per le persone. Tale etimologia, che assume un titolo storico, dalla storia viene confermata, e dalla topografia, e dai monumenti. Invero fin dall'epoca dei re di Roma Volsinio si legge collegata con Vulci: incerta poi sembra la tradizione, se Mastarna, che divenne Servio Tullo, traesse sua origine dall'una o dall'altra[2]. Capi della congiura o conquista fatta in

[1] Nella moneta a Volsinii attribuita *velznani* = *Volsinienses*, che pare *velsu* in altra di oro segnato il nome di Vulci: nelle pitture vulcenti abbiamo un *laris: papathnas: velznach*, cioè *vulsiniensis* (Fabretti *C. I. I.* n. 2163).

[2] Des Vergers op. cit. II p. 53.

Roma da Celio Vibenna erano i Vulcenti e i Volsiniesi [1]. Nelle guerre d'indipendenza erano sempre unite, nella sconfitta e nella sventura, allorquando il console Coruncanio nel 473 di Roma menò di ambedue il trionfo nello stesso giorno [2]. I Romani poi nel modo di Vulci trattarono *Volsinii* spianandola e disertandola nel 490 [3]. La colonia doveva seguire e seguì la sorte, da principio prospera, quindi avversa, della madre patria [4]: nulla di più chiaro e di più deciso di questo nell'antico diritto italico. Se inoltre gettiamo lo sguardo alla topografia, si può determinare la strada che le congiungeva con assai diritto tramite: poichè partendosi da Vulci passava molto probabilmente per Canino, Musignano, Valentano, le Grotte, l'Alfina ed Orvieto, tutti luoghi per antichità etrusche fecondissimi, e le tracce della diruta via s'incontrano fiancheggiate da gruppi di tombe disfatte. Ed è a notare che su questa linea o in sua prossimità si viene accertando che fosse situato il celebre fano di Voltumna, al luogo detto il Voltone [5], il quale forse segnava il confine dei due territorii, e terra sacra e libera. Il che dà a vedere che ivi primitivamente si rinnovava il patto federativo delle colonie vulcenti, e si veniva forse a riconoscere Vulci quale madre patria. Prosperò quindi Volsinii nell'opulenza e nell'arte da esser giudicata come una città principale di Etruria, di che però qui non è luogo a

[1] Orioli op. cit. p. 10. E le pitture vulcenti in Des Vergers l'*Etr. et les Etr.* t. II p. 53; Garrucci *Diss. arch.* II p. 60 e segg.

[2] Fasti cons. a. 473: *de Vulsiniensibus et Vulcientibus k. Febr.*

[3] Fasti cons. a. 489. Zonara, l. c. *τὴν πόλιν κατέσκαψε.*

[4] Così Capena colonia di Veio venne nello stesso tempo distrutta colla sua metropoli: Serv. *ad Aen.* VII v. 697. Si noti poi che i monumenti della necropoli vulcente cessano quasi allo stesso tempo di quelli orvietani, e ciò si rileva sopratutto dai vasi.

[5] Helbig *Bull. d. Inst.* 1880 p. 245.

parlare. La regione che si estendeva fra le due città, era da esse dominata, e Vulci inviava all'altra i prodotti del commercio coll'oriente, e in tempi più tardi la inondò di vasi dipinti della Grecia, il che in modo certissimo si riscontra in tutti i vasi che recano nomi di figuli, e nei loro soggetti dominanti, e nell'arte, che sempre ci richiamano a quello che nella necropoli vulcente si è rinvenuto [1]. Onde da tutto ciò uno si accorge facilmente che il vivo commercio fra le due città, e tanta comunione d'interessi era una conseguenza della comunione politica. E ciò servirà a provare se il nome stesso di *Volsinii* non bastasse, che dessa fu colonia di Vulci, senza aggiungere che tali osservazioni influiscono a meglio precisare la sua posizione in Orvieto. E per ultimo si riguardi che Volsinii fu colà fondata non tanto per desiderio od effetto di conquista, quanto per difendere l'etrusca potenza ai confini, dei quali si costituì validissimo propugnacolo [2].

La roccia naturale fu dagli Etruschi resa inaccessibile fuor che dalla parte che guardava la via di Vulci, donde eran venuti: e in questo solo adito stabilirono la porta, la quale ha ritenuto nel medio evo il nome di porta Maggiore. In tal guisa si cinsero di fortissime e altissime mura, senza bisogno di costruirle, che per sua stessa natura la città difendere si poteva [3]. Molte

[1] Oltre le mie particolari osservazioni ha accennato la provenienza dei vasi dipinti di Orvieto da Vulci il ch. Lenormant *Gazette arch.* a. 1879 p. 113.

[2] I Romani appresero dagli Etruschi questo sistema di fondare le colonie, *ut essent non oppida Italiae sed propugnacula imperii viderentur*. Della potenza di Volsinii dice Livio X 37: *Tres validissimae urbes Etruriae capita, Volsini, Perusia, Arretium*; Val. Max. IX 1: *Hetruriae caput habebatur*; Plinio *H. N.* II 139: *oppidum opulentissimum.*

[3] Livio le chiama *moenia* X 37: *haud procul moenibus ipsorum depugnat,* poichè forse non vide la città scomparsa che restava

altre nell'Italia centrale sorgevano al modo di Volsinii, e si valsero di un semplice taglio della roccia come Alba fucense, Albalonga, Tuscolo, e varie degli Aborigeni od Itali primitivi[1]. Se gli Etruschi trovarono il luogo così ben munito, che poco avevan da aggiungere, sarebbe vano il ricercare oggi una cerchia artificiale, e ne sia ancora una prova, che nel medio evo non se ne scorgeva segno veruno[2]. Ma non bastò loro di munire l'unico accesso scavando la porta entro il tufo, che lo prolungarono e formarono una specie di gola fra le rupi minaccianti, onde il nemico che avesse occupata la porta, entrava quindi per una forca caudina, se voleva conquistare l'altura. E anche l'interno della città venne reso arduo per successivi ripiani fino si può dire al sommo della collina[3]. La conformazione del suolo farebbe supporre che a capo di quella gola o stretto adito fosse un'altra porta, la vera urbana, che sarebbe inoltre indicata dal punto del quadrivio, che

fuor di mano dalla via consolare e anche perchè facilmente la suppose cinta da mura. Se Livio è scusabile, molto più lo sarà Zonara, che dice che i Volsiniesi *οἱ ἀρχαιότατοι τῶν Τυρσηνῶν ..... τεῖχος κατεσκεύασαν ὀχυρότατον*.

[1] C. Promis *Alba Fucense* p. 120. Poletti *Osservaz. intorno alle tombe etr. di Cere* p. 10.

[2] Un verso di maestro Mechoro cit. dal Monaldeschi op. cit. p. 9: *sed non sunt muri, satis est munimine saxi.* E quelli del card. Adriano nel viaggio di Giulio II: *veterem post vidimus urbem Excelsae rupi impositam sine moenibus ullis.* Dietro di che facilmente s'intende, perchè il ch. F. Lenormant con E. Curtius e il Koerte indarno facessero il giro intorno alla città per rintracciare qualche vestigio di muro antico: *Gazette arch.* a. 1879 p. 111.

[3] A queste osservazioni topografiche ponga il suggello Procopio l. c. sopra p. 34 in nota, e consultando nel testo quel che segue: e si vedrà ch'egli descrive come sta al presente, altro che alla costruzione antica è successa la medioevale. Anche Capena, fondata sopra un monte dirupato all'intorno, non poteva avere che una sola porta di discreto accesso. Dennis *Cities of Etr.* I p. 183 (1ª ed.).

anche oggi di lì si dirama. E di qui pure si dipartono le due branche delle rupi, avanzandosi e alquanto aprendosi verso la prima porta, e finiscono in due pinnacoli, che si congiungono in linea retta a triangolo, nel mezzo della quale fu scavata la porta [1]. Che tutto ciò provenga dagli Etruschi, è palese a chi non è nuovo di vedere simili loro opere di difesa: ma sta la prova che a metà delle rupi tagliate si son trovati i loro sepolcri a guisa d'ipogei, onde ne consegue che il taglio era stato già fatto. Stabilito che sia il primo accesso, ed altro non può essere, per porta Maggiore, di dove con grave salita per la via incassata si perveniva al sommo, ch'era proprio dell'etrusca città, resulta necessario che di lì avesse principio e si dipartisse la via principale, come avvenne a' tempi romani e nel medio evo, e anche oggi si vede. La quale entrata per essere rivolta al tramonto del sole, dovremo appellarla porta del decumano o *decumana* [2]: in quanto che per il rituale etrusco nel fondare le città [2], seguito dai Romani, si designava dall'augure la traccia principale dall'oriente al tramonto giusta il corso del sole, la qual traccia diveniva la via principale, a cui si dava il nome di decumano [3]. Anzi si vuole che il rito sia italico o preetrusco nel costruire le rozze primitive castella [4]. Tale decumano era distinto coll'appellativo di *maximus*, perchè stabiliva la via che decussata, e tagliata dal *cardo,* cioè da settentrione a mezzogiorno, costituiva e regolava quello

[1] Le due alture sono quella a destra della porta di s. Giovanni, e quella a sin. di s. Giovenale.

[2] Müller *Etrusker* ed. Deecke II p. 154; Nissen *Templum* p. 13, 41.

[3] Fest. p. 285: *rituales nominantur Etruscorum libri, in quibus praescriptum est, quo ritu condantur urbes* etc.

[4] Paulus ex Festo: *s. decumanus appellatur limes quo fit ab ortu solis ad occasum.*

[5] Helbig *Bull. d. Inst.* 1877 p. 10; De Rossi *Piante di Roma* p. 17.

che quindi in senso gromatico si disse forma della città. Ora la via che dalla porta va direttamente all'antico foro (piazza Maggiore), segue appunto la linea meridiana: abbiamo così la certezza che la primitiva traccia si è mantenuta. Giunti colà nasceva il dubbio, se il Corso attuale, che traversa per la sua lunghezza massima la città, e che alquanto devia dal meridiano, avesse seguito quella designazione augurale (*decumanus maximus*); ma ce ne siamo assicurati per un passo d'Igino, e per aver rinvenuto la stessa via etrusca. Perocchè laddove egli scrive (p. 170 ed. Lachm.), che *quidam, qua longior erat, fecerunt decumanum*, offre una ragione assai probabile per supporlo nel corso attuale. E vi resta poi coperta a circa due metri di profondità la via etrusca per un lungo tratto di oltre a trecento metri, dal palazzo Gualterio a Fonte secca, selciata a grosse lastre di sasso vivo al modo quindi usato dai Romani: e sotto di quella sono scavati nel tufo i cunicoli che la traversano d'ogni parte; e al di sopra si raccolsero oggetti di epoca etrusca; e per più valida prova comparvero sotto il palazzo Gualterio avanzi di un' etrusca decorazione in terra cotta sparsi ed infranti sopra il selciato. Quindi altre vie etrusche si sono costatate, munite o no di silice, in guisa che di quella principale non è più a dubitare. La singolare coincidenza dipende in prima dalla natura del sito, perchè la città medio-evale non fu che l'allargamento della *urbs vetus* imperiale, quando le etrusche tracce dovevano esser molto visibili; nè l'augure ed il fondatore della nuova colonia potevano molto discostarsi dalle norme segnate prima dall'etrusca disciplina. Il rinvenimento di oggetti e di avanzi di etruschi edifizi sopra la strada ci mostra chiaro, che per lungo tempo venne la città abbandonata, e ad esempio di altre si venne ripopolando, stabilita che fu la potenza e la pace nel-

l'impero. Lungo la linea del decumano si doveva incrociare il *cardo,* altra via che squadrava la città, il cui punto di unione o *groma* non si potrebbe che immaginare, mentre per il tempo romano sarà dato di dimostrare che questo punto era il foro, ora piazza maggiore.

È pure incerto, quanto fosse ampia e quale forma tenesse internamente l'etrusca città, che dalla rupe al primo e sacro solco urbano era costituito ed augurato il pomerio. Le vie, i cunicoli e i pozzi ci avvisano, dove essa era, e i sepolcri dove probabilmente cessava. Ma non si può dai sepolcri trarne un dato certo, perchè quantunque fino da tempo antichissimo non fosse lecito funestare le città col seppellire o bruciare i cadaveri, nondimeno la legge ed il costume furono più volte violati [1]. Se non che si vede che in Volsinio era designato un amplissimo cimitero fuori delle mura, e quei sepolcri, che si ritrovano verso e sotto l'attuale chiesa di san Pietro entro l'attuale perimetro, saranno stati eseguiti fuori del pomerio.

Tenuto conto di ciò e di altre circostanze, è lecito di segnare una linea da san Pietro a san Paolo, nella quale sarebbe posto l'antico limite che aveva la città dalla parte di nord-est. Convalida la congettura un taglio irregolare eseguito nel tufo, che d'un tratto abbassa il livello e presenta una specie di aggere. Nella piazzetta di Fonte secca a buona profondità fu trovato un grosso muro etrusco poco sopra di quella linea, e da un lato erano i massi tagliati in guisa da fare come lo stipite di una porta [2]; ed a ciò si aggiunga che la via princi-

[1] Primitivamente si seppelliva anche in casa: Servio *in Aen.* V, 64: *sciendum quia etiam domi suae sepeliebantur.* Isid. *Orig.* XV, 11: *Prius autem quisque in domo sua sepeliebatur.*

[2] Se veramente sta come mi si afferma, questa porta stabilita dalla parte di oriente alla fine del decumano era chiamata porta pretoria secondo l'uso romano.

pale, riconosciuta per il decumano, non pareva che proseguisse più oltre; e che in quell'intorno, andando anche a lieve profondità, molte rovine di edifizi, e ceramiche infrante assai si rinvengono. Da ciò mi è nata la convinzione che ivi fosse definito il giro urbano dalla regione principalmente di nord, e fortificato coll'aggere e con il muro a blocchi quadrati: e che tutto il rimanente, cominciando dalla porta, fosse occupato con il suo pomerio: ed invero in questo spazio (*spatia augurio determinata* Fest.) si è avuto riscontro di edifizi, di vie, di cuniculi, di pozzi, dei quali verrò partitamente ora parlando.

*Foro*. Che fosse il foro del tempo imperiale in piazza Maggiore, cercai di provarlo (*Bull.* 1879 p. 18), ignoro dove l'etrusco. Ma se della posizione di quello si dubitasse, non mancano argomenti per meglio dichiararlo. Primamente in quel punto si tenne sempre il foro pubblico da che si ha ricordo nelle carte del medio evo; onde risalendo parrà un po' difficile che nei secoli barbari si fosse cambiato un sito sì comodo per il mercato entro città. Si è veduto che desso resta nella traccia del decumano, e drittamente alla porta decumana: ma si ha ragione di credere che ivi fosse il centro ancora della romana colonia, e che s'incrociasse la via che nel medio evo congiungeva le due porte laterali. E siccome questa strada va da nord a sud e taglia il decumano in squadra, avremo rinvenuto il *cardo* costituito dalla *groma* posta nel foro. Si aggiunga che fino ai primi del secolo decimosesto si vedeva in quella piazza una colonna con una iscrizione dedicatoria ad Augusto, o ad altro imperatore, quali gli antichi solevano collocare precipuamente nel foro [1].

[1] Manente *Hist. d'Orvieto* I. p. 10 a. 1008: « In questo anno cascò una saetta nella porta di S. Andrea di Orvieto incontro la colonna di Ottaviano imperatore, nella quale erano scritte le lettere —

Un'ara a Giove Ciminio era murata in una casa prospiciente la piazza [1], e le colonne di granito antiche della chiesa di s. Andrea, ivi situata, possono essere state tratte da un edifizio o da un tempio che ornava lo stesso foro. Gli storici orvietani, sia pure per inveterata tradizione, vogliono che fosse appellato il foro di Giunone, e un tempio a Giunone *Herbana* si erigesse in s. Andrea. Lasciando a parte gli appellativi posteriori, viene avvalorata anche da essi l'esistenza in quel sito di un foro e di un tempio.

*Tempio di Giove*. Scrive il Manente (II. p. 19), che in Orvieto erano « li tempii di Giove et Giunone di Venere di Minerva et altri idoli di gentili, che furono rovinati in far i tempii in honore del vero Iddio. » Sarà cosa ben ardua il riconoscere ove questi tempii si fossero, quando il buon annalista pur dica il vero, ma con più sicurezza seguiremo le vestigia degli etruschi delubri, che le recenti esplorazioni ci hanno svelato. Il pinnacolo che sta a destra sopra la porta maggiore, o decumana, appellasi di s. Giovanni per esservi fino dal mille una chiesa a lui dedicata. Nell'altra punta di fronte si erge la chiesa di s. Giovenale, antichissima anch'essa, nomi forse non casuali, ed indicanti che la cima di quelle alture era un tempo sacrata a Giove. Quell'ardua rupe conservava nel medio evo il nome di *Arlena (in Arlenis)*, voce etrusca applicata ad alcuni luoghi e fiumi nella bassa Etruria, e che in vecchie carte si ricorda. E si aveva la tradizione che la chiesa

IMP · CAESARI · DIVI · F · AVGVSTO · ET . QVIETI · ORBIS · D · (Forse D · D · *Decreto Decurionum*). Qual colonna fino alla mia età è durata e stata nel foro di Giunone oggi detto piazza Maggiore ».

[1] Era murata in uno stipite di una porta di casa Franci - ARAM | CONSTITVIT | IOVI · CIMI | NIO · A · GEL | LIVS · PRISCVS C · S · C.... | ..... OG. Nel *Bull. d. Inst.* 1879 p. 16 malamente SCILLEIVS; ma è alquanto incerta la lettura.

fosse costruita sulle rovine del teatro di Costantino, di cui ora non apparisce indizio [1]. Nel tagliare però il tufo, che si adopera per le costruzioni [2], e nella parte la più sporgente verso la cinta urbana, tra le molte macerie si trassero al giorno delle antefisse in terra cotta, che talune recavano sculture o rilievi dipinti in minio, e di uno stile arcaico. Si vide una colonna spezzata fra quelle, ed un capitello dorico in terra cotta, da che si desunse che vi si poteva ammettere l'esistenza di un piccolo tempio etrusco. Seguitando i tagli in cerca del masso vergine, s'incontrarono i segni evidenti di etruschi ipogei già devastati, ne' quali si raccolsero, oltre a varie anticaglie di poco conto, molti frammenti di vasi di bucchero e di dipinti, la cui pittura designava l'epoca del quarto scendendo al terzo secolo av. Cr. Erano incavati nella parte esterna della rupe, e situati fuori del pomerio. Quindi a maggiore profondità, proprio sotto al punto della colonna, apparve che vi era stata fatta una vasca, e intonacata per regger l'acqua, entro la quale giaceva caduta dall'alto una colonnetta conica di tufo naturale, tagliata rozzamente e forata entro per lungo con ben largo foro. Erano in basso incise profondamente delle grandi lettere etrusche distinte in due linee e di forma piuttosto arcaica (v. la nostra tav. d'agg. BC n. 2, 2ª):

AIИI+
JIᖷ>ƧИI+

[1] Manente o. c. I p. 9; II p. 242. Nella parete esterna della chiesa sta in basso un pezzo di travertino che ha di buon tempo incise due grandi lettere, avanzo di una grande epigrafe ... R · A ..., da supplirsi probabilmente *Caesa*R · A*ug*.

[2] Il sito è appunto chiamato la *cava vecchia*, perchè specialmente dalla parte di s. Giovenale si è tagliata molto la rupe e si son *cavati* i sassi per la costruzione degli edifizi urbani.

Tanto il nome di *Tinia* che il *tinscvil* sono abbastanza noti nell' etrusca epigrafia. Niun dubbio che il *Tinia* corrisponde all' etrusco Giove, come il *tinscvil* è parola votiva generica nei segni che alle divinità furono dedicati. Per il che si può con sicurezza intendere *Διὶ ἀνάθημα* o *Iovi sacrum,* indicando che la colonnetta era sacrata a Giove. La sua forma però ci richiama a confrontarla con altre simili vetustissime di Pausania, e che parimente bucate servivano per are primitive. Così se ne ha qualche esempio nei monumenti figurati, onde sembrerebbe che il foro entro la colonna fosse stato fatto per accogliere la libazione [1]. Sorge però la difficoltà, che la libazione sarebbe giunta con il suo liquido fino a terra, che l' avrebbe imbevuta, il che non si addice a Giove, ma propriamente agli dei inferi *θεοῖς καταχθονίοις*. La quale difficoltà mi sembra invero gravissima, onde ho rinunziato a supporla un' ara, od una specie di un *Jupiter lapis*, nonostante gli addotti esempi, che confermerebbero, come quello fosse un culto vetustissimo e pelasgico in Volsinio rispettato dagli Etruschi; ed inclino piuttosto a credere che la colonnetta forata reggesse una grossa asta di legno, il quale si avesse come per un segno o simbolo primitivo del nume. Imperocchè apparisce a questo fine veramente acconcia, e lo determinerebbe quel *Tinia tinscvil*, a cui si può sottintendere *signum,* che sotto questo intendimento è pure iscritto negli oggetti scolpiti e insieme votivi. Ci suffragano inoltre le testimonianze degli antichi, che dalla prima e rozza gente italica si venerava la divinità sotto il simbolo di uno sbucciato legno, ed in tal guisa da un alto palo rimondo e infisso nella colonnetta ben po-

[1] Wieseler *Denkm. d. a. K.* I t. I 2.

tevasi Giove riguardare, il cui simbolo fu dagli Etruschi ritenuto, se pure da loro stessi così primamente non fosse adorato [1].

La cisterna scavata al di sotto del tempio serviva a contenere l'acqua per il suo uso, ed era una favissa « *Favissae locum sic appellabant in quo erat aqua inclusa circa templa* » (Fest.). Fra le terre cotte non vi era di notevole [2] che la testa ben modellata arcaicamente di un Satiro ubriaco tinto di minio, il quale malignamente ride e forse stava dinanzi a una ninfa. Se questa statuetta ornava esternamente il delubro di Giove, si apprende allora che gli scultori etruschi avevano molta libertà o licenza nell'ornare i tempii, libertà che similmente richiama la più bella epoca del risorgimento dell'arte toscana.

*Tempio augurale.* Così chiamo quello che è stato scoperto a nord-est molto prossimo alla rupe della città fra la fortezza e porta Cassia, e nel sito che si appella *Belvedere*, poichè di lì una magnifica veduta si apre, eccellente *ad auspicia captanda.* Ma mi sta contro il passo d'Isidoro (*Orig.* 14, 4) per la posizione del tempio,

[1] Festus p. 73 M.: *delubrum dicebant fustem delibratum, hoc est decorticatum, quem venerabantur pro deo.* Ascon. *ad Divin.* 3: *delubra, ligna delibrata, hoc est decorticata, pro simulacris deorum more veterum posita.*

[2] *Bull. d. Inst.* 1880 p. 133. La testa del Satiro si sganascia dal ridere a bocca aperta e mostra tutti i suoi denti, prolunga il labbro inferiore, gonfia gli occhi, aggrinza la fronte e corruga le gote. La faccia è rossa, neri gli occhi e la barba. Copre il capo una grossa parrucca, dai cui lati scappano le corna caprine. Nella nuca sono cinque fori, o che la testa adornata fosse di fiori o tralci, o per sostenersi meglio affissa alla metopa. Doveva far parte di un gruppo bacchico. Le antefisse degne di ricordo sono : una faccia di ninfa di stile arcaico per acroterio del tetto ; piccole testine per le metope ; un fregio sostenuto da una rampa di bronzo posta dietro a specie di doppia coda di rondine. Generalmente lo stile si può considerare del quarto secolo av. Cr.

dove si dice che la fronte dell'*auguratorium* era volta ad oriente, mentre l'orientamento della cella discoperta, o per vero dire tagliata dalla nuova strada, mostrasi chiaramente da tramontana a mezzogiorno [1]. D'altra parte non sapendo, a qual nume fosse consecrato, mi son preso tal licenza per designarlo, anche perchè non veggo che di meglio vi possa essere stato per osservare gli auspici, molto più che si trovava *extra urbem*, come infatti erano talvolta i tempii augurali [2]. La cella venne per traverso distrutta dal tracciare l'odierna via verso il 1828, e si disfecero i muri laterali, e fu allora che si rinvennero e molti embrici e terre cotte ornate e scolpite [3], la maggior parte delle quali fu dispersa. Nel 1873 ne rimanevano ancora alcune nascoste nelle soffitte del palazzo comunale, di che avvedutomi furono per mia cura trasportate all'Opera del Duomo, e gettarono il seme del museo orvietano. Due anni or sono, ponendo degli alberi lungo alla via, fu offerta occasione per rinvenire altre opere fittili di arte etrusca, il cui maggior numero si estrasse dalla parte nord, e unitamente si potette conoscere, qual fosse all'incirca la larghezza del tempio, la costruzione, e la direzione [4].

Due blocchi quadrati di tufo, rimasti per caso ancora al posto primitivo, determinano che in tal modo era il tempio fabbricato, e che la sua direzione era a nord-sud; come il taglio nel tufo palesa che la cella non aveva una larghezza maggiore di metri cinque, e nulla vi era di periptero, nè di muro od ala laterale,

[1] Varrone *h. h.* VII, 6 però stabilisce come giuste le parti di un tempio, le quali sieno *antica ad meridiem, postica ad septentrionem.*

[2] Nissen *Templum* p. 7, 171.

[3] *Bull. dell'Inst.* 1829 p. 11; 1831 p. 9.

[4] Le recenti scoperte fattevi nel 1880 sono descritte dal signor conte E. Faina nelle *Notizie d. Scavi* 1880 p. 30.

ma il tutto consisteva nella semplice cella. Il rinvenimento delle terre cotte scolpite nella parte nord ci fa supporre che colà fosse situata la fronte; si deve ancora fare uno scavo su questo punto, che apparisce non guasto dalla prima rovina ad oggi, essendosi trovate alcune opere fittili in una conservazione perfetta. L'interno della cella aveva delle tegole dipinte a palmette, e l'intonaco colorito in rosso.

In genere quei lavori di figulina sono di stile etrusco molto progredito per la greca influenza, forse della Campania. Ora questa non rivela un'epoca anteriore al quinto secolo di Roma, e le ragioni sono svolte e da svolgere, se qui ne fosse l'occasione; ma solo ne rileverò l'artistica importanza di tali ceramiche, che decoravano il tempio. Si possono dividere in tre classi: le statue che erano in alto poste nel vano del timpano; le antefisse sporgenti dal tetto e dai cornicioni; e le tegole o lastre ornate a rilievo per abbellire il fregio e le cornici.

Dai molti frammenti si rileva facilmente, che, le figure erano modellate a un terzo del vero, e sistematicamente dipinte in rosso, almeno per le virili, che per le donne si dava una tinta più languida, e molte volte bianca, e ciò in generale facevasi pure ne' vasi arcaici. Inoltre che esse sono tutte rappresentate in stato di aspettazione o di riposo: e sebbene le movenze sieno nobili e dedotte da opere greche, la imitazione fu però abbastanza libera, e ha dato vita a qualche slancio del genio nativo. Le forme han perduto la tradizionale durezza ed acquistato la mobilità nel nudo e nelle vestimenta, e l'accorto alternare dei piani e gli stessi profili dei volti danno contezza di un sentimento elevato; da tutto questo resulta il carattere del più bel periodo dell'arte etrusca del quinto secolo di Roma, e più precisamente, se si voglia, della seconda

metà. E la ragione consiste in speciale, che l'arte greca si svolse lentamente in Etruria, e il suo raggio cominciava a rifulgere, quando in Grecia cadeva al tramonto, onde le opere etrusche corrispondono quasi sempre al periodo ellenico anteriore. Così l'arte sente in queste figuline la scuola di Lisippo e dei tempi forse allo stesso Alessandro anteriori, mentre che siamo al certo in epoca più tarda, quantunque ai non pratici nel vedere l'arte etrusca non appaia manifesto. Che poi le figure fittili fossero un'opera locale, ne abbiamo la prova non tanto nelle asserzioni degli antichi sulla figulina etrusca, quanto dallo stesso trovamento delle forme originali. Non saprei spiegare l'esistenza di tali forme figulinarie in questo tempio etrusco, e che riproducevano figure ad alto rilievo, che ad una specie di offerta che si faceva dall'artista compito il lavoro, ovvero che servissero a restituire gli originali in caso di rottura. Ma sia l'un motivo o l'altro, l'importante sta nel sapere, che l'arte scultoria nell'interno di Etruria era giunta a quel grado che si ammira nelle statue fittili, che veniamo a descrivere e che ora si conservano nel museo di Orvieto e sono di un periodo abbastanza determinato.

Unica intera figura ad alto rilievo è di un efebo tinto in minio; mancano le mani e parte della coscia sinistra (alt. 0, 85). Nudo colla semplice clamide a traverso le spalle, che avvolta gli cade nel sinistro braccio. Grava alquanto la persona sulla sinistra gamba, piegando l'altra mollemente, e si volge a manca attendendo. Il suo braccio destro piegato indica che colla mano reggeva una lancia. Le membra modellate con grazia e sicurezza, lieve la curva tra la fronte e il naso, e negli occhi segnata la pupilla con un forellino. Qua e là nel piano quattro buchi per i chiodi, onde fermare la statuetta alla parete.

Dell' altra figura non resta che la parte inferiore dalla cintola in giù: era una donna vestita di chitone e peplo soprapposto ad orlo colorito in rosso, e poi sopra una pelle di capra. La sua attitudine è di riposo e rivolta da quella parte ove il giovine guarda: posandosi sulla destra gamba tiene l'altro piede calzato sopra una specie di zoccolo. Può appellarsi una Baccante, che non si può pensare ad una Giunone Sospita, che avrebbe avuto alti calzari, attitudine minacciosa e dinanzi un serpente. Era collocata all' estremità destra della rappresentanza una figura virile seduta per fianco sopra una rupe, e verso la quale eran rivolte le altre come fosse il nume principale, che essa pure è volta verso di loro. Mancano la testa e le braccia; è coperta di tunica fino ai piedi con sopra la clamide o semplice mantello, che gli traversa il dorso e viene a cadergli davanti. Per la sua posizione dinanzi agli altri, che stanno in piedi e di fronte, si può riguardare che sia Giove, o anche un nume tutelare della città [1].

Trattata maestrevolmente è una testa di vecchio che intramezza la barba fra le dita della mano destra, siccome un effetto della molta attenzione con cui guarda, onde pare che sia rimasto quasi attonito colla bocca semiaperta e compreso di meraviglia: motivo michelangiolesco (tav. d'agg. BC n. 4). A lui appartiene una mano sinistra che si appoggia ad una gruccia indicante essere di legno con intagli lineari (tav. d'agg. BC n. 6).

Fra i molti frammenti di sculture si osserva una parte della testa di Mercurio col petaso (tav. d'agg. BC n. 5); — una testa di capro; — tre gambe con schinieri, e tre nude; — parte del corpo con corazza; — due

[1] La particolarità che sta assiso sopra una rupe, corrobora questa opinione.

mani destre, che dovevan reggere un' asta; — due piedi chiusi da scarpetta femminile, e un altro con la scarpa a spacchetto legato a cordoncini; e vari altri frammenti delle figure, dalle quali apparisce che il soggetto di cui facevan parte, poteva essere piuttosto generico ed ornamentale, se pure è lecito dai pochi avanzi rimasti esprimere qualche congettura.

Nulla di più bello nel suo orrore di una testa di Gorgone modellata fortemente e a grandezza naturale. Trae fuora la lingua dalla bocca infernale, armata di quattro lunghi denti, e nella chioma bipartita girano le serpi fischiando.

Molte antefisse furono raccolte, che a modo di acroteri coronavano il tetto e il fastigio, e due ne sono i tipi principali. Presenta l'uno la testa di un Satiro e l'altro di una ninfa con alto frontale, le quali sono sporgenti da una lata nicchia o conchiglia ornata in giro di palmette. Ve ne sono di stile molto arcaico, e la maggior parte si connette a quello delle sculture; onde si pensa tosto ad un grande restauro che fosse fatto nel tempio. [1]. Infine le varie terrecotte che ornavano le cornici, il fregio e la porta, avevano per motivo dominante delle palmette e dei tralci, e anche dei fiori trattati con grazia. Probabilmente coronavano il colmigno del timpano alcuni oggetti isolati in forma di anforette giacenti in modo orizzontale sopra una piccola base, che doveva essere fissata. Ripresi che saranno gli scavi, tutto l'insieme è degno di uno studio e di una pubblicazione speciale, onde meglio si apprenda,

[1] Tale forte differenza di stile si è riscontrata nel tempio o delubro di Giove, e altrettanto in un altro che si andrà accennando. Ciò verrebbe a provare quel che dice Plinio (*N. H.* II 139) che alcuni anni prima che Volsinio facesse la suprema guerra con Roma, *totum concrematum est fulmine.*

a qual grado era giunta l'arte dell'Etruria, quando dalla spada di Roma fu troncata e spenta.

*Altre vestigia di tempii.* Presso che a metà della via decumana, sotto al palazzo Gualterio, erano ammonticchiate molte terre cotte con rilievi dipinti, le quali opino essere misere reliquie di un altro tempio. Fronteggiava necessariamente la strada [1], che quivi acquista la sua massima elevatezza, e le sue decorazioni vi erano cadute sopra nella distruzione di tutta la città. È un altro documento prezioso del tempo in cui quella avvenne, e come le rovine sieno dalla terra state coperte, necessario effetto dell'abbandono di più secoli. Sebbene non si ponesse diligenza nel cavar fuori quelle opere fittili, è riuscito quasi intero un embrice, che a bassissimo rilievo e finamente modellato rappresenta Glauco, le cui gambe finiscono in pesce, e nella destra brandisce il timone; guizzano ai suoi lati due delfini, ed il flutto in basso trascorre. In genere le figuline presentano i soliti acroterii con teste bacchiche, e le palmette dominano nell'ornato. Apparisce lo stile anche più accurato di quello che ci ha offerto il tempio augurale, quantunque dell'epoca stessa.

Entro la chiesa di s. Angelo, che prospetta sulla medesima via e nella stessa direzione, si legge una moderna iscrizione, che ricorda essere stata quella un tempio del gentilesimo ridotto a chiesa (*eiectis idolis ab ineunte saec. VII*). È molto antica, rifatta a nuovo, ed è probabile che nel fondarla abbiano rinvenuto gli avanzi di quello: del resto oggi non esiste vestigio che la tradizione confermi.

[1] Vitr. IV, 5, 2: *si circum viàs publicas erunt aedificia deorum, ita constituantur, uti praetereuntes possint respicere et in conspectu salutationes facere.* La fronte del tempio era volta a tramontana.

Un altro tempio doveva certamente sorgere nel luogo più eccelso della città, a s. Francesco. Qualche taglio si è operato d'attorno, e non si è verificato altro, che le acque hanno continuamente abbassato il terreno, e le imposizioni stesse del tempo. Nonostante dalla parte destra della chiesa, in un cortile, si son visti dei muri, e cavati fuori dei vasi di bucchero, ed etrusco-campani, e dipinti di un periodo decadente. A sinistra in un orto apparve una tegola dipinta pregevolissima di stile etrusco arcaico. È un Glauco o Tritone giacente, che dall'addome termina in pesce, e stà per chiappare colla destra un delfino; sotto si svolge un ampio ornato a palmette. Gli hanno dipinto il corpo di rosso, la barba e la coda di nero; è nero il delfino, ed il tutto sopra un fondo cenericcio.

*Case.* Che le case fossero di legno, si rileva da questo, che in tanti tagli profondi fatti in città, dove si è sempre oltrepassato lo strato etrusco, non si sono trovate le vestigia dei muri, e invece molto legno bruciato e molte tegole. Onde appare manifesto che i muri si usassero soltanto in quegli edifizi che avevano uno scopo sacro e duraturo, come pure erano le celle sepolcrali, In tempo primitivo poi anche i tempii, al pari della Grecia, eran di legno, come ho altrove verificato, laonde non farà maraviglia, perchè di molte città italiche, all'infuori della cinta urbana, dentro poi non rimanga pietra sopra pietra; e che per causa di un fulmine si bruciasse tutta *Volsinii,* come dal riferito passo di Plinio.

*Pozzi.* Una speciale attenzione meritano i pozzi scavati entro il tufo dagli Etruschi, e alcuni prima di loro: in quanto che le fontane d'acqua stando fuori della rupe urbana, è naturale che si studiassero di provvederne. Dai pozzi si costatano, dove fossero le

abitazioni, e molti ne ho messi in pianta. Vi stanno isolati e a gruppi, come presso s. Pietro, ove se ne trovarono sette in fila, dentro uno dei quali erano state gettate delle etrusche antefisse in terra cotta. Varia la loro forma, tonda quasi sempre, talvolta irregolarissima, avendo perfino due bocche. Siccome il tufo naturale non reggerebbe l'acqua, così furono fatti a tenuta con tre sistemi differenti. Il più antico consiste in un rinvestimento di argilla nel fondo e tutt'attorno; il secondo oltre l'argilla ha un esterno ciottolato di sassi, talvolta squadrati per difenderla e meglio sostenerla; nel terzo ed ultimo fu intonacato il tufo con la terra nerastra mista a pesto di terra cotta con calce, ed è intonaco forte, dello spessore d'un dito, e di un colore di cenere sporca [1].

Ma fra tutti questi pozzi ve ne resta uno di costruzione vetustissima, e che ha tutta l'apparenza di essere stato o un tesoro (θησαυρός) pelasgico o un sepolcro primitivo di molta considerazione (tav. d'agg. BC n. 1,1ª). È situato in alto non lungi da s. Francesco, dove è a supporre l'acropoli. Molto profondo entro terra forma un ipogeo perfettamente circolare, il quale è chiuso da ogni parte, e sopra ha una specie di volta formata da massi uniti in giro senza cemento, che si avanzano verso il centro con una gola a guisa di mensola, e così nel mezzo resulta un vano tondo, che ne costituisce la bocca o l'entrata. E questa sta chiusa con massi squadrati e bene adatti, i quali appaiono di simile opera degli altri, onde viene escluso l'uso di un pozzo. Per il che siamo naturalmente condotti a pensare a quegli edifizi sotterranei rotondi di Micene, di Argo, e di Orcomeno, o agli *οὐδοί* dei vetusti tempii greci, e cercarne in tal

[1] I Romani foderavano sovente le loro cisterne collo stucco bianco. Lanciani *le acque e gli acquedotti di Roma ant.* p. 30.

guisa qualche analogia o spiegazione. Contenevano cose preziose colà dentro nascoste sia per i principi o per il culto. A supporlo un sepolcro di un capo di tribù osta la considerazione, che non ne abbiamo, che si sappia, di simiglianti in Etruria: onde sembra più naturale che serbasse un tesoro ne' tempi primitivi della fondazione di Volsinio [1].

*Cunicoli*. Sono molte le vie sotterranee, che traversano la città di Orvieto, e scavate nel tufo, e alla profondità di circa due metri dal piano. Rarissime quelle che si dirigono alla sommità del colle, che invece la maggior parte inclinano dalla piazza del popolo alla rupe di s. Paolo (sud–est), nella quale in alto si veggono i loro sbocchi. Nel costruire la maggior cloaca del Corso s'incontrarono così di frequente, che l'una dall' altra non distava più di cinque a sei metri. Vanno a traversare sotto la via decumana, imboccando nel cunicolo maggiore, che ben poco si discosta dalla direzione di essa via: e all'infuori di questo, che è assai spazioso, generalmente si stringono tanto, che male una persona vi cape ed entro vi cammina.

L'uso dei cunicoli o ambulacri nascosti si riscontra comune a quasi tutte le più antiche città italiche: e servivano a più fini, sia a condurre le acque fuori di città come cloache, sia per le sortite e difese o prov-

[1] Potrebbe altri credere che servisse ad un magazzino di granaglie, come alcuni dei molti pozzi orvietani, i quali a questo scopo pure dovettero essere scavati. Infatti sappiamo, che presso ai mercati italici ed alle agore v'erano di questi ipogei tagliati nel vivo sasso. Si potrebbe obbiettare però, che la bocca di quello è tuttora chiusa da grandi massi, la quale precauzione apparisce per un simile magazzino abbastanza soverchia. Ma infine per utile confronto non è a preterire, che a Messene si ascondeva un tesoro, che era similmente munito. Liv. XXXIX 50: *Thesaurus publicus sub terra saxo quadrato septus: saxum ingens, quo operitur, machina impositum est.*

vigionamenti in tempo di assedio, sia per una secreta comunicazione dei vari punti della città [1]. Ciò considerato si rileverebbe che il centro della popolazione o delle principali famiglie di *Volsinii* si accoglieva, laddove più si verificano queste nascoste strade; le quali essere opera etrusca non è dubbio, che là dentro nulla si rinvenne di posteriore all' etrusco tempo, quantunque anche di questo rarissime si videro le vestigia [2], le quali per lo più consistevano in frammenti di vasi, dei quali i più recenti erano gli etrusco-campani del terzo secolo av. Cr. Del resto vi fu un tempo, ed assai vetusto, nell' Italia centrale, in cui non solo le città, ma anche i piccoli luoghi e le castella, avevano le strade sotterra, che dall' interno si diramavano e lungi per la campagna.

*Vie urbane.* Alcun che si potrà aggiungere delle vie entro città, oltre quello che si disse della via decumana selciata al modo romano. Una simile se ne incontrava poco sopra a piazza Corneli, che indicava dirigersi verso la piazza di s. Francesco, per quanto si poteva costatare dal breve tratto. Sotto del quale erano collocati dei tubi in terra cotta per le piccole fogne delle case, ed uno integro se ne trasse, che si vede nel museo. Al lato destro di quella via dirigendosi verso la sommità, che diremo l'arce, si scoperse a buona profondità il fondamento angolare di un edifizio a blocchi quadrati, come lungo la parete del palazzo della Cerbara in livello molto superiore alla strada

[1] Di questa interna fortificazione delle città italiche ha ben discorso C. Promis, riferendo i passi degli antichi: *Alba fucense* p. 72 e segg

[2] Il Manente o. c. I p. 34 dice che nel 1095 la parte imperiale « fece in Orvieto sotto terra le vie secrete da l'una casa all'altra de lor fattione ». Certo non sapeva egli che le città antiche erano internamente munite in tal maniera.

etrusca, e poco sotto all' odierna, si estendeva un pavimento romano formato di durissima calce di colore ferrigno. Un altro vestigio selciato si ricorda dal canto al Moro verso piazza del popolo ; e un altro che traversava la piazza incontro al palazzo Ravizza : e tre anni or sono se ne verificò uno, che aveva la direzione da s. Pietro al tempio, che ho chiamato augurale. Queste erano le principali vie, che si munivano di selciato, mentre le minori o col ciottolato, o col tufo fortemente battuto, siccome si è potuto costatare varie volte, e di recente dalla piazzetta di s. Giuseppe a quella Corneli. Nè vi è da confonderle con quelle dell'evo medio, giacchè il suolo etrusco si giace a circa due metri di profondità, e al di sopra dell' etrusche vie scorgesi qua e la una confusione di tegoli, di vasi e d'ossami, oltre a una qualità speciale del deposito, che ben si distingue essere una testimonianza continua di quella storica terribile distruzione.

*Trovamenti in città.* È ben naturale che nell' eseguire fondamenta o fogne, o per altra causa scavando, precipuamente le etrusche antichità si palesino. Di che non fu per anche tenuto conto, che non si poteva credere, che in qualche modo fosse dato di rintracciarne una storia ed una topografia della città al tempo etrusco. Le massime rovine fin qui si riscontrarono a *Fontana secca*, ove assai profondamente per un superiore risalto del terreno si sono raccolti molti embrici e vasi e frammenti di grandi orçi con numeri etruschi della loro capacità, commisti a vasi dipinti di buono stile e di decadente. Si assevera che vi si rinvennero in gruppo oltre venti scarabei, e due altri me ne hanno mostrati insieme a varie piramidette in terra cotta, dove in un lato di una innanzi alla cottura furono incise le lettere Ꭿ𐌒ꓘ. Il sig. ing. Mancini estrasse dall' orto della sua

casa frammenti di vasi di bucchero, e nel 1873 una corniola coll' incisione romana di un uomo seduto, che coll' anforetta ad alto manico fa una libazione alla statuetta di Priapo collocata sopra una colonna. Uno scarabeo in corniola nella contrada di *Reto lungo*, ed un' egiziano in pastiglia entro città, non si sa dove. Nè è da passare sotto silenzio, che molti anni fa nel selciare il Corso non lungi dalla fortezza un muratore ancor vivente s' imbatteva in una gran pietra rotonda, sulla quale erano infisse in giro varie statuette di bronzo. Ho pensato che fosse una consecrazione votiva in quella pietra con modo o rito particolare in tempo etrusco, ma più oltre non mi sarebbe lecito congetturare. Rispetto a monete, ben poche entro Orvieto: e la ragione si ha da questo, che prima che fosse distrutta *Volsinii*, era da poco tempo introdotta la vera moneta col sistema librale, tralasciando di ricordare le rarissime di argento e di oro, che si cominciavano a battere. Adunque due sole fatte a mandorla col segno della clave, ed attribuite a Todi (sec. terzo av. Cr.), si trovarono a due metri dalla superficie in piazza Corneli: e lì presso ad un metro due di Gordiano Pio, come in piazza s. Bernardino una di Claudio.

Tutte queste osservazioni e notizie sieno per ora bastevoli allo scopo nostro di avere determinato a brevi tratti la interna struttura della città etrusca, sulla quale Orvieto fu costruita, e che cercammo riconoscervi la insigne *Volsinii*. Insigne per vetustà, potenza ed arte, così che un greco storico rinfacciava ai Romani averla espugnata per saccheggiarla e togliervi due mila statue di bronzo [1].

G. F. GAMURRINI.

[1] Plin. *N. H.* XXXIV c. 16: *Metrodorus Scepsius. . . . propter duo millia statuarum Volsinios expugnatos obiiceret.*

# IL TABULARIO CAPITOLINO

*Discorso pronunziato nell'adunanza solenne dell'Instituto li* 22 *Aprile* 1881 da Enrico Jordan.

Mentre le rovine di Roma antica discoperte negli ultimi anni eccitarono di qua e di là delle Alpi un interesse vivissimo, e ne furono fatte pubblicazioni esattissime, poco o nulla nello stesso tempo sono state promosse le indagini intraprese or sono quarant' anni, ma non condotte a termine, relative ad un edifizio di somma importanza, anzi direi unico per la sua storia e per lo scopo cui fu destinato [1]. Dico il tabulario antico sul

[1] È nota l'insufficienza delle analisi tecniche e delle pubblicazioni del tabulario fatte fin dallo sgombro della parte sottoposta del foro (negli anni 1834 ss.) ed in seguito delle scoperte avvenute dentro all'edifizio (1839. 1850): vuol dire delle relazioni pubblicate ne' nostri *Annali* (degli anni 1834 p. 23; 1835 p. 64; 1850 p. 268; 1851 p. 27. 120) e *Bullettini* (1841 p. 17, 1842 p. 163) e nella *Beschreibung d. Stadt Rom* III, 1, 40 ss., nonchè delle piante tanto degli avanzi ora esistenti quanto dei restauri del Canina (*Mon. dell'Inst.* vol. V t. XXXI; *Foro* ed. 2 t. II; *Edifizi* t. CXXXIV sg.). Nè possiam servirci delle piantine del Parker (nell'Appendice del suo libro *Anc. Fortifications*, sec. ed.), benchè siano secondo che si dice disegnate dietro misurazioni novelle, essendo esse prive di quell' esattezza che si richiede per un esame scientifico particolare. È peccato che il solo lavoro che pare abbia anch' oggi un valore non comune, cioè la *Descrizione della arcata dorica dell' antico tabulario romano recentemente scoperta* corredata di una tavola, opera di Giov. Azzurri dedicata all' accademia di S. Luca nell'a. 1839, non tratti d'altro che d'una sola parte di questo portico e sia rimasta quasi sconosciuta. — Le quistioni brevemente esposte in questo discorso le ho potute intraprendere in Germania servendomi di alcune notizie speciali ed esattissime sul materiale e sulle misure dell' edifizio favoritemi dall' amico Mau; ed ora in occasione di un nuovo soggiorno in Roma ho fatto il mio possibile per aumentarle e verificarle dinanzi alle rovine stesse. Non è inutile il rammentarsi delle parole del Bunsen nella dissertazione intitolata « *Les forums* »

monte Capitolino. E siccome stiamo celebrando il natale di Roma sullo stesso monte Capitolino, certo gli adunati non stimeranno fuori di proposito, se dopo il dotto ragionamento dell'illustre collega intorno alle primordi dell' eterna città io invece mi accingo a richiamar l'attenzione loro sul luogo stesso in cui si son voluti riunire, ed in ispecie su quel nobile edifizio, il quale difatti non solamente merita di esser ammirato, ma eziandio di esser studiato coi mezzi dell'analisi tecnica e della scienza filologica.

Non sarà fra gli adunati chi non abbia osservato da vicino, tanto dal foro quanto all' interno, quella mole stupenda formata di pietre parallelepipede enormi e commesse con quell' arte maravigliosa che forma una delle tante glorie del popolo romano ; nè vi sarà chi prescindendo dalle notizie letterarie, addentratosi un po' più nelle particolarità della sua costruzione, non rimanga convinto che tutto l'edifizio sia opera inventata e compita in un' epoca medesima con un sistema semplicissimo. Imperocchè chi studia le piante e le sezioni di esso, si accorgerà ben presto che lo scopo primario di chi fece costruirlo non potrebbe esser stato altro se non di piantare sulle falde del cosidetto intermonzio verso il foro un edifizio tale da poter servire alle cose pubbliche che stavano in istretta relazione col foro medesimo e cogli edifizi ad esso adiacenti, massimamente l'erario di Saturno, e tale da mantenere nell' istesso tempo la corrispondenza fra le due alture del monte, cioè fra l'area occupata dalla chiesa di s. Maria in Aracoeli ed il Campidoglio ossia il tempio di Giove

a p. 286, che cioè il tabulario sia « *le seul édifice grand qui nous reste de la république, le seul édifice d'état de la Rome ancienne*, o piuttosto della Roma repubblicana. Del resto non intendo ripetere nè nel testo nè nelle annotazioni le cose note ad ognuno.

Capitolino, al cui lato occidentale siamo radunati [1]. Per soddisfare a siffatto doppio compito, l'architetto si è servito di un sistema, come dissi, semplicissimo. Piantato cioè il corpo dell' edifizio sull'altezza del cosidetto intermonzio, costrusse avanti ad esso e nell'asse sua longitudinale un'ampio portico, atto a farvi passeggiare chi voleva dal Campidoglio all' arce e viceversa, il quale portico non potè costruire in altra maniera se non sopra una sostruzione gigantesca, che dai piedi del monte dovea giungere alla sua altezza, ove più addietro si sviluppava la pianta del detto corpo dell'edifizio. Stabilita così la comunicazione fra ambedue le vette della montagna con un monumento nell' istesso tempo di merito decorativo, il quale per il corpo dell' edifizio non era altro di quello che il portico Giulio era per la basilica Giulia, egli riuscì inoltre a salvare la corrispondenza fra l'edifizio superiore ed il foro, aprendo una gran porta nella sostruzione e conducendo da questo punto, precisamente nell'asse traversale dell'edifizio, in linea retta ed al disotto del portico una scala fin' ai piani superiori. È a tutti noto che la scala tuttora esiste, mentre la porta è stata chiusa, allorquando il tempio di Vespasiano e Tito, quello cioè le cui tre colonne corinzie si ammirano sotto il Campidoglio, fu per così

[1] So bene che fin ad ora non è definitivamente stabilito, in qual modo il portico abbia terminato da ambedue i lati, essendo esso troncato quivi dai torrioni moderni. Ho però creduto poter ritenere intanto, che il portico grandioso abbia servito allo scopo accennato, e credo che ognuno che voglia percorrerlo si accorgerà del suo carattere somigliante piuttosto ad una grande strada pubblica coperta (*via tecta*), quale era il portico septemplice della via Flaminia, le cui rovine si ammirano anch' oggi sotto il palazzo Doria-Pamfili. S'intende che questa opinione acquisterebbe un grado piuttosto alto di verosimiglianza, se fosse esatta la notizia, che cioè il portico sia stato lastricato coi soliti poligoni di lava.

dire innestato fra le costruzioni anteriori, dimodochè il tabulario gli rimaneva alle spalle. E l'esser contemporanea la costruzione di questa porta a quella della sostruzione del portico [1] è per me una prova irrefragabile che abbiano torto coloro che quest'ultima stimarono opera più antica delle altre parti dell'edifizio, stantechè la costruzione della porta sta in istretta relazione con quella della scala, mentre dall'altro canto non può immaginarsi neppure un altro scopo per la costruzione della scala, se non la comunicazione diretta del corpo dell'edifizio col foro sottopostogli.

Ma oltre di questa vi sono altre ragioni atte a provare che l'edifizio in tutte le sue parti sia lavoro – e possiamo dire capolavoro – di una sola epoca e di un solo architetto. Imperocchè non è esatto quel che si è detto più d'una volta, che cioè una certa differenza dei materiali e dei modi di costruzione nelle parti diverse dell'edifizio ci costringa ad attribuirle ad epoche diverse. Al contrario le osservazioni particolari fatte su questi due punti da me sul luogo stesso, mettono fuor di dubbio l'identità della costruzione in ogni senso. Non vorrei attribuire un valore straordinario all'identità dell'altezza dei blocchi, la quale tanto nella sostruzione quanto nei piani superiori non si discosta mai dalla solita misura di due piedi antichi romani, perchè non sarebbe nemmeno da maravigliarsi, se l'architetto avesse fatto tagliar i diversi materiali in altezza disuguale.

[1] Di questo fatto è impossibile il dubitare. La costruzione della volta, composta di nove cunei della stessa pietra, di cui è fatto il muro di sostruzione, è affatto identica a quella delle volte del portico; è priva come queste di ogni decorazione ornamentale: per chiudere il vuoto dell'arco l'architetto si è servito di cinque blocchi di pietra gabina, mentre più al di sotto si vedono pezzi più piccoli di travertino. L'altezza della porta fino al vertice dell'arco misura sette metri incirca.

Ma un'indizio al mio parere certissimo dell'origine identica della sostruzione e dell'edifizio superiore si è che non sono diverse nemmeno le dimensioni longitudinali dei blocchi adoperati in esse parti; anzi tanto nel gran muro di sostruzione quanto nei muri laterali del piano superiore lungo la salita dell'arco di Severo e dalla parte dell'entrata moderna esse, secondo le mie ripetute misure, si avvicinano presso a poco ad un metro e venti centimetri, nè ho trovato un sol esempio di differenza più grande di due centimetri. Combina ottimamente con questo risultato la giacitura regolarissima dei blocchi, assai diversa da quella dei monumenti antichissimi [1], ed il modo di servirsi sistematicamente dei diversi materiali in tutto l'edifizio, modo che non potrebbe spiegarsi in un altro senso se non come segno di una tecnica avanzata, la cui epoca, come vedremo, coincide appunto con quella additataci dalle iscrizioni trovate in opera nell'interno dell'edifizio. Imperocchè con savio giudizio e tenendo conto delle spese e delle qualità dei materiali l'architetto adoprò nelle parti interne il tufo rosso delle colline romane, materiale, come si sa, assai fragile e soggetto alla umidità, mentre

[1] Tanto nella sostruzione che nell'edifizio superiore si alternano i soliti strati di blocchi giacenti in senso longitudinale e colle testate davanti; ed i blocchi son disposti così, che le commessure di essi non mai stiano l'una sopra l'altra. Appunto per arrivar a questo sistema regolare fu necessario di fissare non soltanto l'altezza dei blocchi, ma anche le altre dimensioni, e così le facciate delle pietre lunghe presentano la figura d'un parallelogramma di m. $0,60 \times 1,20$, mentre i piccoli massi offrono una fronte quadrata di 0,60, con differenze, come dissi, piccolissime e non mai oltrepassanti uno o due centimetri. Ho misurato numerosi esempi in quattro punti diversi: cioè nel muro lungo la salita di Settimio Severo, nell'opposto accanto all'entrata moderna, nel muro nord dell'antico andito che dal portico dorico conduce all'interno dell'edifizio, incontro all'unica arcata oggi aperta, o nel muro di sostruzione.

per le grandi facciate all'esterno volle servirsi dello sperone o di una pietra simile a questo, più durevole che non è quell' altra. E sugli stessi blocchi di sperone è stata scolpita una delle iscrizioni, delle quali si ragionerà in appresso. Ma nemmeno lo sperone parve un materiale abbastanza fino per costruirne quella parte la quale dovea formar la decorazione architettonica, cioè il portico dorico, i cui miseri avanzi furono discoperti nell' anno 1839 ed ora si ammirano, benchè logori e di nuovo danneggiati, dalla parte verso il carcere Mamertino. Di questo portico le mezze colonne e gli archi son fatti di peperino, le basi ed i capitelli delle colonne e le imposte degli archi di travertino [1]. Pongo termine a questo riassunto di analisi tecnica col comunicarvi un fatto finora del tutto sconosciuto. e lo debbo alla gentilezza del signor Riccardo Schöne, membro della direzione centrale di questo Istituto. Egli ha trovato anni fa nelle commessure dei blocchi del piano superiore le tracce di un cemento che gli parve molto somigliante a quello che fin dai tempi di Augusto si adoperò comunemente. Ed infatti quegli avanzi mediante un' analisi chimica esattissima si son trovati contenere

[1] Quanto al materiale mi riferisco alle mie proprie ricerche, le quali hanno dato piena conferma alle notizie prima favoritemi dal sig. Mau. Soltanto avverto che non potrei guarentire l'identità del cosidetto sperone, del quale si compongono tutte le facciate dell'edifizio, comprese quelle dell'interno, colla pietra anticamente detta gabina, trovandosi le cave di questo genere di tufo piuttosto duro in siti diversi. Inoltre è facile che chi non osservi le pietre con bastante cura e non ne paragoni i campioni fra di loro, possa esser tratto in inganno dal colore diverso cagionato dai vari gradi di decomposizione. Così per esempio nei lati dell'arcata aperta gli stessi blocchi hanno verso l'interno del portico un colore piuttosto verdognolo e grigio e hanno una superficie tanto corrosa da polverizzarsi fra le dita, mentre verso l'esterno appaiono più rossastri e hanno conservato l'originaria loro durezza. È noto che la decomposizione nell'interno del portico si attribuisce all'influenza del sale custoditovi nei tempi di mezzo.

gli stessi elementi, la puzzolana, la sabbia e la calce, dei quali si compone il materiale ben noto usato fin'ai dì nostri. Posso aggiungere che anche fra i blocchi della sostruzione, e massimamente vicino al lato nord del tempio di Vespasiano, si osservano rimasugli del tutto sicuri di un cemento somigliantissimo, nè potrebbe dubitarsi che un' analisi di essi possa dare un risultato differente [1].

Queste indagini e riflessioni ci hanno condotti ad una conchiusione non soltanto probabile ma certa, che cioè l'edifizio di cui ragioniamo, sia opera di un'epoca sola e che porti, sotto il punto di vista della costruzione e dei materiali, tutti i contrassegni convenienti all' epoca sullana. Nè a tale risultato si oppongono le particolarità della architettura dorica del portico, sulle quali valenti architetti hanno esternato opinioni autorevolissime [2].

[1] Il risultato dell' analisi summentovata l' accenno colle stesse parole del valente chimico che l'ha favorita al signor Schöne: « nelle commessure dei blocchi di peperino del tabulario » (invece di peperino si dovrà dire sperone) « si è trovato non la semplice calce, ma un cemento fatto alla puzzolana, somigliante a quello che si usa anch'oggi dai Romani ».

[2] Un analisi speciale fatta nell'anno 1839 delle particolarità decorative, le quali erano in uno stato di conservazione molto più perfetto che non sono oggi, si ha dall' Azzurri nell' opera mentovata sopra (p. 60 n. 1). Osserva esso fra le altre cose che la forma di ognuna delle mezze colonne doriche « fin alla distanza di palmi 13 e due oncie dal piano stesso che si è indicato, è di un mezzo cilindro, e la rimanente di palmi 21 ed undici oncie e mezzo è la metà di un cono tronco, la parte semicilindrica ha un semipoligono di 13 lati, ossia, come dicesi in arte, è faccettata, della qual maniera non abbiamo altri esempi in Roma fuori che le colonne appartenenti al tempio della Pietà presso S. Nicola in Carcere. La parte conica ha altrettante scanalature terminanti a ciglio vivo ad imitazione de' monumenti dorici greci». Ho trascritto le parole dell'Azzurri, perchè, se non m'inganno, non v'è altro chi ci abbia lasciato una descrizione tanto accurata delle particolarità stilistiche.

Ricevono piena conferma queste osservazioni fatte sul carattere costruttivo e decorativo dell' edifizio dalle iscrizioni ben note trovate al posto loro originario, che attestano la dedicazione di esso per mezzo di Lutazio Catulo. Dico al posto loro originario; imperocchè l'una di esse al tempo del Poggio stava nel doppio « ordine di arcate in Campidoglio », cioè su di un'arcata del portico ancor esistente, e forse vi sta anch' oggi, ricoperta però da qualche costruzione moderna. L'altra la trovò il Canina nell' anno 1845 « dentro » all' edifizio dalla parte del carcere Mamertino, ed era scolpita – dice egli nell'anno 1850 – « su alcuni massi di pietra che stavano scomposti e che feci io stesso collocare in opera sopra di una porta alla quale appartenevano ». Ed ivi esiste tuttora nel posto datole dal Canina, ed è scolpita su di un blocco rottosi in tre pezzi non di travertino, come erroneamente si è detto finora, ma della stessa pietra gabina, della quale ed il gran muro lungo la salita dell' arco di Settimio ed i due piloni antichi, su cui riposa, son costruiti. Resta però incerto, se Canina n' abbia ragione dicendo che quel blocco apparteneva a questa porta, nè si potrebbe sopra di ciò giudicare con certezza se non dietro uno scrupoloso esame tecnico. Facciamo voti che coloro ai quali spetta principalmente un tal lavoro, non tardino a favorircelo [1].

[1] Posso rimandare i lettori al volume sesto del *Corpus inscriptionum*. Ivi l'iscrizione tuttora perduta è stampata colle notizie relative al n. 1314, quell'altra superstite dietro la copia dell'Henzen al n. 1313. Bastino per ora le seguenti brevi osservazioni, le quali in parte sono le stesse fatte da me nel mio lavoro sul tempio Capitolino pubblicato in questi *Annali* per l' anno 1876 pag. 145. Le parole del Poggio *extant in Capitolio fornices duplici ordine novis inserti aedificiis, publici nunc salis receptaculum, in quibus sculptum est litteris vetustissimis atque admodum humore salis exesis* ci vietano assolutamente di supporre che quelle pietre vetuste appartenevano ad altro edifizio

Ad onta delle parole del Poggio e del Canina, le quali attestano, senza equivoco veruno, che ambedue le iscrizioni si son ritrovate l'una in opera, l'altra dentro all' edifizio e forse vicino al posto suo originario, nulladimeno si è tentato dal sommo Mommsen di dimostrare [1] che queste iscrizioni – o almeno una di esse – non abbiano nulla da fare coll'edifizio in discorso e debbansi credere trasportate colà dal tempio di Giove Capitolino distante cento metri incirca, e per conseguenza che il tabulario e la sostruzione nominati in una di esse debbano spiegarsi come l'archivio e lo stilobate di esso tempio riedificato da Sulla e dopo la sua morte dedicato da Catulo. Nessuno vorrà maravigliarsi che vi sia qualche savio pensiero anche in fondo a questo errore manifesto del sommo maestro; imperocchè desta delle difficoltà gravissime un tabulario senza un nome distintivo, mentre nella città di Roma si conoscono tabularii di vario genere distinti fra di loro con nomi diversi e sparsi di qua e di là, massime nei templi sagri. Ma il fatto che quelle iscrizioni non si possono appropriare ad altro edifizio fuorchè a questo, taglia al parer mio ogni tentativo di altra spiegazione. Siamo dunque costretti a cercare il filo, per mezzo del quale si possa trovar l'esito da cotal labirinto.

e non stavano *in opera* nel tabulario. L'esser scolpita l'altra iscrizione su di un blocco della pietra usata nei muri stessi del tabulario è una prova decisiva che anche questa appartenga all'edifizio in cui fu trovata. Non conosco altro disegno della porta relativa fuori quello assai rozzo nel libro del Parker intitolato *the primitive fortifications of the city of Rome* (2 ed. Appendice *Capitolium* tav. XIV). Si è voluto dedurre dalle parole del Poggio che sopra il portico dorico s'innalzava un altro portico, forse di ordine ionico. Non credo però che abbiano da spiegarsi in questo senso, e sarebbe l'unica notizia conservataci sull'esistenza di resti di un piano secondo verso il foro, mentre più verso il Campidoglio ne esistono rinchiusi nelle costruzioni moderne.

[1] V. *Annali* 1858 p. 211 e *C. I. L.* I, 592.

Ma prima di tutto volgiamo la nostra attenzione a quel che attestano le iscrizioni con parole chiarissime [1]. Imperocchè l'una trascritta dal Poggio dice che Lutazio Catulo abbia compito ed approvato *substructionem et tabularium*. Rammentiamoci che non di rado un solo edifizio si è nominato con più nomi relativi alle parti sue essenziali, per esempio un teatro *theatrum et proscaenium*, nè fa d'uopo spiegare, perchè si sia voluto nominare espressamente la grandiosa sostruzione accanto al corpo dell' edifizio piantato sopra di essa. L'altra non nomina nè il tabulario nè la sostruzione, ma dice soltanto che Catulo abbia compito e approvato, l' edifizio cioè sulle cui pietre essa stava scolpita. Neanche questo fatto reca alcuna difficoltà, essendo ben noto che su di grandi edifizi le iscrizioni dedicatorie si ripetevano spesso anche in vari luoghi, nè ripetevasi sempre il testo intero in tutta la sua estensione: pensino per esempio alle iscrizioni di Ferentino ed a quelle delle terme di Diocleziano in Roma [2]. Non rimane che un dubbio solo, il quale non si scioglie coi mezzi delle notizie tramandateci, ed è questo. Il Poggio pare abbia veduto l' iscrizione più ampia all' interno del portico, ed

[1] La lapide trascritta dal Poggio diceva così: *Q. Lutatius Q.* [*f.*] *Catulus cos. substructionem et tabularium de s. s. faciundum coeravit* [*i*]*de*[*m*]*que pro*[*bavit*]. La divisione in versi è sconosciuta. La lapide superstite l'ho copiata anch'io. È certo che non vi era menzione dell'edifizio. Ecco la mia copia:

*q.lu* TATIV|S · Q · F · Q|· N · C|*atulus cos*
*ex s* EN · SEN|T FACIV|VNDV|*m coe*
*ravit* EIDEM|QVE · |*p*ROB|*avit*

[2] Oltre le iscrizioni di Ferentino *C. I. L.* I 1161 seg.) e quella delle terme di Diocleziano (ivi VI 1139 seg.) basta rammentare quelle della schola Xantha (ivi VI 103 cf. *Eph. epigr.* 3, 268 seg.) e di Aeclanum (I 1230).

all' interno dell' edifizio, benchè sul confine di esso, è stata trovata l'altra ai tempi di Canina. Ci mancano, quanto io mi sappia, del tutto esempi di grandi iscrizioni dedicatorie all' interno degli edifizi, ed hanno ragione coloro i quali non vogliono ammettere che l'iscrizione del tempio della Fortuna di Pompei sia stata affissa ad un' edicola dentro a quel tempio. Ma non siamo punto obbligati ad ammettere lo stesso per le iscrizioni del tabulario. Dell' iscrizione del Canina non si conosce il posto preciso; si sa soltanto che fu trovata vicino al confine dell' edifizio. L' iscrizione del Poggio benissimo potrebb'esser stata scolpita sopra di una delle porte, le quali o dal portico davano accesso all' interno, o si aprivano su di una delle strade costeggianti il lato di esso. E siccome essa è la più estesa, così può credersi aver essa occupato il posto principale. Inoltre non sarebbe strano, se anche in altri luoghi del gigantesco monumento fosse stata scolpita la stessa iscrizione più o meno identica coll' esemplare Poggiano.

Superate anche queste difficoltà mi rivolgo ad esaminare l'enimma principale tanto bene indicato dal Mommsen. È verissimo che, mentre nei singoli municipii o nelle singole città federate non esisteva che un solo tabulario pubblico, si conoscono bene nella Roma repubblicana tabularii dei templi contenenti le leggi, i senatusconsulti, i patti internazionali; sappiamo anzi che il tabulario federale del Capitolium propriamente detto abbia esistito nell' epoca imperiale ed abbia subito le stesse sciagure e gli stessi risorgimenti col tempio di Giove Capitolino. Per conseguenza è sempre un fatto singolare nominarsi ai tempi di Sulla l'immenso edifizio di cui ragioniamo « tabulario », e che esso così si nomini senza equivoco. Finalmente non siamo in istato di precisare che cosa vi sia stato custodito, mentre dobbiamo

confessare che una gran parte di atti pubblici, i patti federali, non mai vi sono stati deposti. E rimane pure il fatto che « tabulario » sia stato chiamato l'edifizio Capitolino.

Giova prima ricordare che nessuna regola nè della grammatica nè della scienza antiquaria ci forza a tradurre le parole dell'iscrizione più grande in senso veramente impossibile, cioè coll' italiano « Catulo fece la sostruzione e l'*unico* tabulario ». Invece stiamo dentro ai limiti permessi da ogni regola di interpretazione, se le traduciamo in volgare lingua col dire « Catulo fece la sostruzione ed il tabulario », quella sostruzione cioè e quel tabulario sul quale l'iscrizione stava scolpita.

E siccome nelle notizie scarsissime relative alle riforme politiche di Sulla non ci è rimasto nulla sull'uso di questo tabulario, così conviene consultare i luoghi ed i monumenti stessi, se per caso ci possano rivelare il segreto; ed ecco che lo fanno in realtà. Non è sfuggito al Canina nè ad altri, che il portico dei dodici iddii e la stazione degli *scribae*, chiamata dopo *schola Xantha*, hanno dovuto cambiar posto, e quasi arrampicarsi sulla falda del monte, allorquando il tempio di Vespasiano occupò la più gran parte dell'area fra il tempio della Concordia ed il clivo Capitolino, chiudendo nello stesso tempo la gran porta del tabulario. Ora siccome la porta non sta in mezzo della sostruzione, ma sotto l'angolo ovest, cioè quasi dirimpetto all'erario di Saturno, e siccome prima dell'epoca imperiale fra questi due vi si trovava un' area libera, e su di essa oltre il culto ai dodici *dei consentes*, i quali per me sono i rappresentanti dell'anno civile, un posto ovvero una stazione per gli scrittori della questura, così è innegabile che il *tabularium* e l'*aerarium* abbiano delle corrispondenze locali strettissime. Vogliano poi consi-

derar, o signori, che come i templi hanno avuto i loro tabularii ove si custodivano vari generi di tavole pubbliche, così anche l'erario di Saturno, per esser istituito nel tempio di Saturno, ha dovuto aver il suo, nel quale si custodivano sotto l'amministrazione dei questori i libri dei conti dello stato insieme con altre tavole pubbliche e colle insegne militari. E si ricordino bene che in que' tempi non esisteva una magistratura alla cui cura speciale fosse affidato l'ordinamento di tale tabulario, che per conseguenza di chi avesse da fare col tabulario dell'erario non si potè dir altro che quel che si dice per esempio da Cicerone: che avesse da far coll'erario. Laonde si capisce bene, perchè nell'epoca di esso Cicerone spesso si parla del romano erario, non mai del tabulario, che ne fece parte [1]. Considerato poi il totale sconvolgimento amministrativo cagionato dalle leggi di Sulla e massimamente dalla riorganizzazione della questura e la sua separazione dall'amministrazione delle province, calcolati gli inconvenienti che doveva recar seco la ristrettezza dell'antico erario di Saturno, inconvenienti che dovean moltiplicarsi di giorno in giorno a causa del moltiplicarsi delle occupazioni ufficiali, mi pare progetto degno del grande uomo di

[1] Mi riserbo a sviluppare altrove più specialmente quel che ho accennato nel testo sull'uso del tabulario dell'erario. Basti per ora rammentare i seguenti passi di Cicerone: *quae signa sustulit, ea in tabulas publicas ad aerarium perscribenda curavit* (*Verr.* I, 21, 57); *rationes ad aerarium detuli . . . ita sunt perscriptae scite et litterate, ut scriba ad aerarium qui eas rettulit commurmuratus sit* (*Pison.* 25, 61), e confrontarli col noto passo della legge municipale di Cesare l. 39 *q. urb. queive aerario praerit in tabulas publicas referto.* L'erario in tutti questi passi non è altro che il tabulario dell'erario. Del resto tanto il Niebuhr (*in Cic. fragm.* p. 63 e *Röm. Geschichte* III 542) quanto il Braun (*Philol. Suppl.* 2, 415. 437) hanno ben osservato la corrispondenza fra l'erario ed il tabulario, ma si sono imbattuti in varie ipotesi erronee, le quali non occorre rifiutare a lungo.

stato quello di trasferire il tabulario dell'erario in un edifizio vastissimo e di riunirvi degli atti pubblici e degli uffici tutto quello che toccava all'amministrazione questoria. E rammentiamo, quanto bene combini con un tale progetto la riedificazione della curia, rimasta secondo ogni apparenza fin ai tempi di Sulla quale era stata fatta in epoca remotissima, la vendita dei terreni Capitolini concessi fin a quel tempo al collegio pontificio, finalmente la profanazione del pomerio sagro, colla quale la popolazione ad un tratto ricevette i mezzi per estendersi oltre i limiti pur troppo stretti delle mura. Ed ecco che la riforma sullana, che mirava innanzi di tutto a centralizzare ed unificare l'amministrazione d'Italia e sgombrarla da quella delle province, finì per cambiare la città latina in capitale d'Italia.

Possano queste mie considerazioni, le quali direi preliminari, eccitare il vivo desiderio d'un esame più particolare dei magnifici avanzi del tabulario romano ideato da Sulla e compìto da Catulo, l'unico edifizio profano che ci sia rimasto delle gloriose epoche della romana repubblica.

---

# ANFORA DI FILTIA

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tavv. XXVII. XXVIII*).

L'anfora a figure rosse, della quale ci accingiamo ad illustrare brevemente le pitture magnifiche ma disgraziatamente danneggiate dal fuoco, proviene dagli scavi di Corneto [1] e porta scritto sì nella parte anteriore, come nella opposta il nome del suo pittore, senza far menzione alcuna del vasaio. La lettura tanto in una parte, quanto nell'altra non è senza difficoltà, pel fatto che il color rosso delle lettere si è scrostato. La parte anteriore tav. XXVII, secondo la copia fattane dal Barnabei prima del restauro, ci presenta le parole ϟΛΙΘΝΙΦ NƎϟΦΛϘΛƎ, laddove il medesimo nella parte posteriore (tav. XXVIII) leggeva ΦΙΝΤΙϟ ΕΛΡΑΦϟΕΝ. Helbig non potè riconoscervi con certezza altro che ΦΙ . . . ϟ da una parte e ΦΙ. ΤΙϟ dall'altra. L'ipotesi che qui si abbiano a leggere due nomi diversi, sebbene molto simili, come potrebbero essere *Φιντίας* e *Φίντις*, è improbabile. Se poi teniamo conto dei non pochi esempi nei quali riscontriamo consimili sviste nelle firme dei pittori [2], dovremo riconoscere che il pittore del nostro vaso è quegli stesso che nella tazza di Monaco 401 si firma con una scrittura poco accurata *Φιλτίας*, aggiuntovi quivi il nome del vasaio Deiniades [3]. Quella tazza porta,

[1] Descritta minutamente dall'Helbig nel *Bull. dell' Inst.* 1879 p. 85 segg.

[2] Così Panphaios si firma anche Phanphaios, Phanphanos, Panthaios, Pantheis e Pamaphios; cfr. Brunn *Kuenstlerg.* II 720 segg., *Annali* 1877 p. 131. Hischylos Hisachylos, Brunn l. c. 701. Taleides Taeides, Brunn p. 736. Hermonax Hermonex *Annali* 1877 p. 183.

[3] Brunn l. c. p. 728; riprodotto (senza la figura interna) Jahn *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1853 tav. 5-6.

come la nostra, su di una faccia la rappresentazione del ratto del tripode, e nonostante qualche differenza non è possibile disconoscere l'affinità di stile che ha con quella di cui parliamo [1].

Vi è anche un terzo vaso che possiamo attribuire al nostro maestro, e di cui falsamente, a mio credere, gli si è tolto il merito, vale a dire l'idria a figure rosse n. 720 del British Museum. Nel *Musée Étrusque* n. 551 l'iscrizione riprodotta poco dopo il ritrovamento del vaso è ΦΙΤΙΑΣ ΕΛΡΑΦΣΕΝ. Dopo il restauro non rimasero visibili del nome che le lettere ΙΤΙΑΣ che si vollero completare in *Κριτίας*. Ma oltre alla difficoltà di rifiutare una lezione meno ovvia e bene attestata, un'altra prova della giustezza della lezione del principe di Canino noi l'abbiamo nell'analogia dello stile che si ravvisa nei dipinti. Prima di tutto si accordano nella grandezza non ordinaria delle pitture; quindi nella durezza e severità del disegno il quale, come noi abbiamo verificato coi nostri propri occhi sull'idria di Londra, in essa non è meno aspro che in questa. Se non che in quella apparisce molto più chiaramente che non nella nostra anfora l'influenza di Eutimide per la somiglianza della rappresentazione posteriore con l'idria di Bonn 718, somiglianza che si estende perfino nella ripetizione del nome prediletto di Megacle. Così noi abbiamo anche quivi a riconoscere la medesima persona ed ammettere l'anomalia che in quattro firme ci si presentino quattro diverse forme del medesimo nome.

Quella pittura della nostra anfora, che per la quantità delle figure è da ritenersi come principale, ci riporta nel regno di Dioniso e rappresenta in pochi gran-

[1] Cfr. Helbig l. c.

diosi tratti il nume in mezzo alla sua comitiva. La parte posteriore ci mostra una delle imprese di Ercole, il rapimento del tripode. La scelta del soggetto è motivata da una antica tradizione che risale sino ai tempi del più severo arcaismo e che ci si dà a riconoscere il più chiaramente poco prima del suo termine in quel piccolo gruppo di anfore che portano insieme figure rosse e nere. Delle dieciotto rappresentazioni che noi abbiamo nei nove esemplari di questa specie noti sino ad oggi, sei appartengono al ciclo di Dioniso, sette a quello di Ercole. [1] In una di esse troviamo il nome di Andocide, il quale con l'anfora berlinese si dà a conoscere come pittore vascolare di prim'ordine. Altre, come l'esemplare di Londra, mostrano i tratti principali della sua arte. Dovremo pertanto riconoscere in lui il maestro il quale applicò alle anfore la tecnica delle figure rosse trovata dai pittori di tazze. Anche l'autore del nostro vaso, per quanto proceda più oltre di lui, pure con lui si riconnette e ne avremo una prova confrontando la rappresentazione posteriore con la corrispondente del vaso berlinese di Andocide; vediamo altresì, come un'altra anfora dello stesso Andocide col suo Dioniso tra due Satiri e Menadi ci offre molta analogia colla scena posteriore del nostro vaso [2].

Si tratta a dir vero di un soggetto vecchio e sfruttato, al quale il nostro artista ha saputo dare un'impronta nuova. Qui tutto è animato da tale vivacità da produrre l'impressione di un avvenimento reale. Dioniso ha chiamato. Il dio barbato, e avvolto in un mantello se ne sta tranquillamente tenendo colla destra un grande ramo di vite, i cui grappoli sono indicati in

[1] Cfr. *Euphronios* p. 19, *Annali* 1877 p. 132.
[2] *Bull.* 1845 p. 25.

rilievo, nella sinistra ha un cantaro vuoto. Da destra e da sinistra accorrono i suoi seguaci. Da sinistra una coppia che a quanto pare si è già trastullata per proprio conto. Il Satiro si accinge a riporre nell'astuccio che tiene nella mano sinistra, un doppio flauto, col quale aveva accompagnato la danza, e in ciò fare canterella chinando il capo innanzi. La Menade che lo accompagna — essa porta il nome di ϟIMAOE cioè Σιμαίϑα, nome da Menade sebbene non appropriato al caso — deve aver danzato con la sua pantera al suono della musica del suo amico [1]. Ora la belva è saltata sul tirso e gentilmente pone a lei le zampe anteriori sul collo. Ella appunta la bocca in atto di voler baciare e guarda la belva che pare intenda il desiderio della padrona. Da destra accorrono parimente un Satiro ed una Menade. Essa tiene in mano un grosso uccello, preso forse dal suo compagno [2]; il quale, gettato via il tirso, l'afferra con una mano pei fianchi, e stende l'altra sopra le spalle di lei verso le mammelle. La sua brutta testa sembra di faccia anche più brutta. Notevoli sono come tentativo di espressione fisiognomica le grinze sopra le ciglia riunite.

Nella parte posteriore (tav. XXVIII) abbiamo una breve ma vivace rappresentazione del rapimento del tripode. Ercole (HEPAKEϟ sic) tenendo con la destra il rapito tripode si volge brandendo la clava contro l'accorrente avversario (AΠOLON), il quale tiene nella sinistra l'arco e pone la destra parimente sull'oggetto della contesa. L'insieme della composizione è semplice; lo schema lineare apparisce quasi troppo chiaramente.

[1] Cfr. Jahn nel catalogo di Monaco al n. 332.

[2] Satiro uccellatore su coppa frammentata a figure rosse della collezione Brüls *Bull.* 1868 p. 85.

I particolari, come il tripode e la clava, sono condotti con altrettanta accuratezza che nella faccia anteriore; la nudità dei due contendenti (la clamide a piccole pieghe di Apolline non cuopre nulla) lascia scorgere anche più chiaramente, quanto fosse abile il nostro artista nel trattare il nudo.

Nell'accurato catalogo dello Stephani, *Compte rendu* 1868 pag. 43 segg., troviamo 76 (75) pitture vasculari rappresentanti il rapimento del tripode, delle quali non meno di 58 (57) a figure nere. [1] Possiamo adunque dedurne che questo tema fosse uno dei prediletti nell'epoca di severo arcaismo ed applicato in tutte le forme di vasi che vi appartengono, e che di lì passasse nella tecnica a figure rosse adottata dai pittori di anfore. Sino ad oggi si conosce una sola tazza a figure rosse col ratto del tripode e questa tazza proviene anch'essa dal nostro Filtia, il pittore di anfore ed idrie. Tra questi ultimi la tenacità delle antiche tradizioni e le tendenze conservative erano molto più salde che non nei pittori di tazze. È molto interessante il confrontare la pittura di questa tazza con quella della nostra anfora. In quella i due contendenti stanno l'un contro l'altro effiggiati di profilo e ciascuno afferra con ambedue le mani l'oggetto disputato. La scena nel suo insieme non è più che una variazione dello schema tradizionale dei lottatori. La clava di Ercole giace sul

[1] Dei vasi annoverati dallo Stephani si trovano in Londra, oltre il n. 63, Stephani n. 34 = Br. Mus. 341, n. 38 = Br. Mus. 599, n. 55 (= 49) non catalogato, n. 66 = Br. Mus. 453 n. 67 = Br. Mus. 786 n. 70 = Br. Mus. 793. Oltre a ciò trovasi quivi una piccola anfora a figure nere proveniente da Atene non ancora catalogata: rapimento del tripode con le iscrizioni ΗΕΡΑ(Κ)ΛΕΟΣ ΑΠΟ(λον)ΟΣ. Cfr. oltreciò Heydemann *Griechische Vasenbilder* pag. 5 e *Neapler Vasensammlungen* 2435, *St. Angelo* 120 ed Urlichs *Verz. der Antikensammlung von Würzburg* I 319.

suolo e dietro esso pende la faretra piena di freccie e l'arco, eseguiti con gran cura nello stile delle rappresentazioni arcaiche delle imprese di Ercole. Per contro lo schema della pittura dell' anfora s' accorda quasi esattamente con quello delle rappresentazioni relative al tripode appartenenti al fiorire della pittura vascolare a figure rosse (così Stephani 67 e 70). Anche le proporzioni delle figure nella pittura della tazza arieggiano la tecnica delle figure nere: esse sono più basse e più tozze. Le è comune con quella delle anfore la nudità dei due contendenti e in ciò è da ravvisare un progresso in confronto del tipo arcaico. Andocide ancora tratta le vesti di ambedue con cura particolare, ed uno sguardo sulla faccia posteriore della tazza, dove scorgiamo un Ercole vestito in lotta con Alcioneo, ci mostra quanto mai evidentemente l' importanza di tal cangiamento. Se non che anche qui la pittura dell' anfora ha fatto un gran passo. Il suo Ercole da uomo barbato che egli era, è divenuto un giovane col mento coperto di lanugine.

Da tutti questi indizi par che risulti evidentemente, come Filtia abbia dipinto la tazza in un tempo anteriore a quello dell'anfora. Possiamo a quella assegnare forse per data i principi della sua professione e riportare questa presso al punto culminante della sua arte. Per accettar questa ipotesi non è necessario ammettere una gran differenza di tempo, poichè in quell' epoca della pittura vasculare greca a cui appartengono i nostri due vasi, regnava un movimento di progresso direi quasi violento.

La tazza di Monaco colla sua pittura interna, rappresentante un Satiro col bicchiere a foggia di corno in atto di camminare e guardare indietro, c' indurrebbe a collocare il nostro artista in vicinanza del gruppo di

Epitteto. Ma le rappresentanze esterne sono animate da tutt'altro spirito. Quivi l'arcaico tipo è conservato in tutta la sua interezza e severità; nulla dei nuovi tentativi, nessuna tendenza di abbandonare le antiche leggende mitiche. Le pitture potrebbero star benissimo sulle due facce di un'anfora e a dir vero tradiscono il pittore di anfore. Allora quella separazione tra pittori di tazze e pittori di anfore, che nei monumenti d' epoca posteriore apparisce così evidente, era soltanto in via di formazione. Nicostene, Panfeo, Andocide, ciascuno dei quali primeggia in un solo dei due campi, invadono tuttora l'altro, e perfino Eutimide, il più segnalato tra i posteriori pittori di anfore, lo abbiamo rincontrato testè in un opera della prima sua epoca nella scuola dei pittori di tazze e piatti [1]. Quella separazione dovrà riguardarsi come la conseguenza di una nuova organizzazione di questo ramo d'industria, basata sull'esigenze pratiche della divisione del lavoro, organizzazione che non dobbiamo punto, secondo le analogie moderne, immagginarci del tutto libera da regole. Essa fu seguita dal più felice successo. Accanto allo slancio potente della pittura delle tazze, i pittori di anfore e di idrie procedono più cauti, meno ideali, meno accessibili alle influenze della grande arte, ma pieni di valentia e di tendenza a progredire. Alla loro testa procede Eutimide che si sostituisce ad Andocide. Tra loro sta il nostro Filtia. La sua tazza, come anche la nostra anfora, ci lascia scorgere soprattutto nella scelta del soggetto l'influenza di Andocide; ma nel disegno, soprattutto del rovescio dell'anfora, tanto nel carattere generale quanto in taluni particolari, quali sarebbero la forma dell' occhio,

[1] Schöne *Antichità del Museo Bocchi di Adria*, tav. 4, 2; cfr. *Arch. Zeit.* 1879 p. 33.

il tratteggio della capigliatura, vi si ravvisa altresì l'influenza di Eutimide, influenza che riesce palpabile nell'idria londinense. Sotto questo aspetto la nostra anfora non è sola. Nella serie delle maggiori anfore a figure rosse trovansi notevoli analogie. A mò d'esempio tra i magnifici esemplari del British Museum (790, 791, 793), nei quali scorgesi senza dubbio l'impronta dell'arte eutimidea, il primo ci presenta una scena bacchica, l'ultimo un rapimento del tripode, che arieggiano perfettamente il carattere della nostra anfora. Pertanto, come l'opera può collocarsi tra le migliori della sua specie senza che ne abbia a scomparire, così ci è forza ammettere che la posizione dell'artefice non debba esser l'ultima tra quelle dei suoi contemporanei.

W. Klein

---

*Giunta*

L'anfora cornetana illustrata dal sig. Klein è stata in seguito pulita e, tolto l'impasto sovrapposto alle rotture dal ristauratore, si sono riscoperte le due iscrizioni del pittore intorno alle quali il ch. Klein ha ragionato alla p. 74 del precedente articolo. Si fu ancora in tempo per aggiungere queste iscrizioni sulle nostre tavole XXVII e XXVIII secondo le copie conformi favoriteci dai sigg. G. Mariani e cav. L. Dasti, le quali da quella presa dal ch. Barnabei prima del ristauro del vaso diversificano soltanto in ciò, che i due anzidetti signori sulla parte nobile (tav. XXVII) hanno letto ΦΙΝΤΙΛϟ, mentre la copia del Barnabei offre ΦΙΝΘΙΛϟ.

La Direzione

# PERSEO E POLIDETTE

(*Tavv. d'agg. F, G*)

Il cratere a figure rosse, riprodotto sulle tavv. d'agg. *F*, *G*, è stato trovato nell'anno 1879 negli scavi fatti a Bologna dal sig. Arnoaldi-Veli (cf. Bull. 1879 p. 216 sg.). Il quadro, interessante tanto per il soggetto della scena rappresentata, quanto per la maniera onde è eseguita, è diviso dai manichi in due parti.

Sull'una (tav. d'agg. *F*), a sinistra, sta Minerva, con la testa coperta dall'elmo, vestita di un chitone senza maniche, dell'egida, ed armata la destra da un'asta. Riposa il piede sin. sopra una roccia; ha il gomito appoggiato sul ginocchio ed il mento su la mano chiusa. Guarda a destra, dove sta un giovane imberbe, vestito di chitone e clamide che gli scende sul dorso. Tiene egli nella mano sin. due aste; ed è assai facile il riconoscere in lui Perseo, per il petaso e gli stivali alati, e per la testa della Gorgone, che con la mano destra tiene per i capelli. Della mano è visibile il solo pollice.

Tutto il portamento può rassomigliarsi all'Apollo di Belvedere. Come questi, nella sua qualità di *ἀποτρόπαιος*, tende l'egida, nella stessa guisa Perseo mostra il Gorgoneo. Egli ricorda l'Apollo di Belvedere anche per la faccia gagliarda ed energica, piena di sdegno e di fiducia nella vittoria; insomma è una bellissima figura, a dispetto della sua semplicità, o piuttosto per causa appunto di questa, senza il teatrale ed il patetico dell'Apollo.

Perseo stende il Gorgoneo incontro ad un vecchio dalla testa calva ed ottiene istantaneamente il solito

effetto; perciocchè il vecchio non è seduto, come dice il Brizio, sopra una roccia, ma invece ha le gambe impietrite ed anche del braccio sinistro non si conoscono più distintamente i contorni. La parte superiore del vecchio è coperta d'un manto e la mano d. distesa come per domandare pietà a Perseo.

Quant'al colore è da notarsi che la faccia della Medusa, quella di Minerva e le braccia della medesima sono dipinte col bianco; però questo colore in gran parte è caduto.

Sul rovescio del vaso (tav. d'agg. *G*) si vedono due uomini, l'uno dei quali, a sinistra, è giovane, ravvolto nel manto ed appoggiato sopra un bastone. Egli osserva un guerriero già impietrito. Questi è armato con elmo, asta e grande scudo, il quale copre quasi metà della figura. Le gambe, che sotto lo scudo si vedono, sono divenute pietra informe: il contorno dell'elmo, anch'esso ineguale ed angoloso, dimostra chiaro che tutto l'uomo non vive più. Qui dunque la trasformazione si è già compiuta, ed il giovane avvolto nel manto sta in atto di considerare la pietra, il cui essere primitivo egli riconosce dalle armi. Invece, su l'altra faccia del vaso, è rappresentato proprio il momento della catastrofe.

Scene identiche non si trovano spesso. Lo Jahn ha pubblicato il disegno di un altro vaso simile nello stile della decadenza [1]. In questo vaso Perseo, volgendo la testa indietro, con ambedue le mani alza la destra col Gorgoneo verso un uomo, il quale fa un gesto simile a quello del vecchio dipinto sul vaso di Bologna e ha le gambe impietrite sino ai ginocchi.

[1] *Philologus* XXVII (1868), tav. 3, p. 15 sg.; cf. ivi le rappresentanze di Perseo e un Satiro, e Curtius *Herakles der Satyr und Dreifussräuber* (tav. annessa).

Così stando la scena nell'uno e nell'altro vaso, sorge una difficoltà per l'interpretazione. Chi è l'uomo sventurato? Lo Jahn, senza esitare, lo nomina Polidette; e in fatto dagli autori antichi il supplizio di questo è spesso commemorato. Pindaro stesso in due passi ne fa menzione [1]. Lo raccontano anche Ovidio (*Met.* 5, 242-249), Strabone (X 5, 10), lo scoliasta di Apollonio Rodio (4, 1515) ed infine Igino [2]: Polidette vuol costringere oppure ha già costretto la madre di Perseo a divenire sua moglie, per la qual ragione Perseo lo punisce con tutti i suoi sudditi. Non si può negare dunque, che la spiegazione dello Jahn possa essere giusta; cosicchè ambedue i vasi rappresenterebbero la punizione di Polidette; in quello di Bologna uno dei suoi satelliti o guerrieri è già impietrito.

Ma qui vuol essere ricordato che esiste un'altra simile favola, la quale pare che sia stata divulgata non meno dell'altra. Per esempio, Apollodoro racconta (II 4, 3): *ἐπιβουλεύοντος δὲ αὐτῷ Φινέως, ὃς ἦν ἀδελφὸς τοῦ Κηφέως, ἐγγυώμενος πρῶτος τὴν Ἀνδρομέδαν, μαθὼν*

[1] *Pyth.* 12, 14 sg.
*λυγρόν τ' ἔρανον Πολυδέκτᾳ θῆκε ματρός τ' ἔμπεδον*
*δουλοσύναν τό τ' ἀναγκαῖον λέχος*
*υἱὸς Δανάας.*

Questo passo riceve schiarimento dal seguente, *Pyth.* 10, 47:
*ἦλυθε νασιώταις*
*λίθινον θάνατον φέρων.*

Gli isolani non possono essere che gli abitanti dell'isola Serifo, come anche lo scoliasta dice: *ὁ δὲ τῆς Γοργόνος τὴν κεφαλὴν εἰσήνεγκεν εἰς τὸν ἔρανον καὶ πάντας ἀπελίθωσε τοὺς ἐν τῷ συμποσίῳ καὶ αὐτὸν δὲ τὸν Πολυδέκτην.*

[2] *Fab.* 64: *Polydectes sive Proetus Perseum per dolum interficere voluit.* Il Bursian (Jahn's *Jahrb.* 93 p. 772) e M. Schmidt attribuiscono le parole « *sive Proetus* » ad un interpolatore, non senza ragione; ma tutto il luogo, comparato con le parole precedenti della stessa favola, è sospetto e forse interpolato. Inoltre questo luogo è l'unico nel quale è raccontato che Polidette trama insidie contro Perseo.

*τὴν ἐπιβουλὴν τὴν Γοργόνα δείξας μετὰ τῶν συνεπιβουλευόντων αὐτὸν ἐλίθωσε παραχρῆμα.* Presso a poco lo stesso si trova scritto nel mitografo vaticano (1, 73) ed in Ovidio, a cui piace di dare una lunga descrizione della battaglia tra Perseo e Fineo (*Met.* 5, 1-235).

I predetti autori raccontano delle insidie di Fineo, senza darne colpa al fratello Cefeo; anzi questi, secondo Ovidio, tenta di riconciliare i combattenti. All'incontro esiste un'altra versione, secondo la quale Cefeo stesso si sarebbe pentito della promessa fatta a Perseo ed insieme col fratello, nominato non più Fineo ma Agenore, avrebbe tentato di uccidere Perseo (Igino *fab.* 64).

Il Fritzsche [1], il Welcker [2], ed il Wagner [3] conghietturano, che un simile argomento fosse contenuto nella tragedia di Euripide « Andromeda »; e davvero dai frammenti di essa si può argomentare che Cefeo, dopo salvata la figlia, non volesse più darla in moglie a Perseo [4]. E, stando al medesimo Euripide, Perseo punisce gli avversari nella guisa solita. Ma, se impietrisca il solo Cefeo, o Fineo, oppure ambedue, non si può, secondo la mia opinione, decidere precisamente [5].

Basta questo per lasciare conoscere che il supplizio toccato a Fineo sia stato molto divulgato. — Può però

[1] Nella sua edizione Aristoph. *Thesmophor.* p. 494-517.

[2] *Griech. Trag.* II p. 644-668.

[3] *Fragmenta Euripidis* (Didot 1846) p. 646-656.

[4] Cf. fr. 142 (Nauck); Eratost. *Catast.* 17 (Robert p. 118); schol. Germ. Igino *Astr.* II, 1.

[5] Cf. fr. 152 (Nauck):

*ὁ μὲν ὄλβιος ἦν, τὸν δ' ἀπέκρυψεν*
*θεός· ἐκ κείνων τῶν ποτε λαμπρῶν*
*νεύει βίοτος, νεύει δὲ τύχα*
*κατὰ πνεῦμ' ἀνεμῶν.*

Secondo questo passo non pare che più d'uno sia divenuto pietra, e non essendo nominato mai Fineo, si può argomentare facilmente che l'impietrito sia Cefeo.

la persona nei nostri vasi essere Fineo? Nel vaso di Bologna il punito è calvo, e questa calvizie non rende molto probabile che qui sia rappresentato lo sposo di Andromeda. Ma questo argomento non è di gran peso; forse nel ritrarre la vendetta di Perseo, il pittore non ha pensato al precedente sposalizio di Fineo. Quanto al guerriero, egli sarebbe uno di quelli che, secondo la tradizione, tentano di sorprendere Perseo. Molto più importante si è, che la punizione di Fineo non s'incontra del tutto sopra monumenti antichi. Invece quella di Polidette era rappresentata in una pittura della pinacoteca di Atene. Pausania (I 22, 7) dice: *καὶ Περσεύς ἐστιν ἐς Σέριφον κομιζόμενος, Πολυδέκτῃ φέρων τὴν κεφαλὴν τὴν Μεδούσης*. Ora siccome secondo tutte le tradizioni del mito antico Polidette viene petrificato da Perseo, così per la pittura della pinacoteca dobbiamo supporre una rappresentanza somigliante a quella del vaso di Bologna. Anzi io sospetto che essa pittura vascolare, fatta indubitabilmente in Attica, abbia tratto origine direttamente dal quadro della pinacoteca. E cio è tanto più probabile, in quantochè la rappresentanza d'un uomo che viene trasformato in una pietra, non fu di certo inventata da un pittore vascolare, ma copiata dietro un modello. Così credo di dovere accettare la spiegazione dello Jahn anche per il vaso di Bologna[1].

Non posso finire queste mie considerazioni senza comparare la descrizione di Ovidio con le nostre pitture. Secondo il poeta, Perseo in primo luogo impietra i compagni di Fineo Dell'uno si legge a verso 199

*immotusque silex armataque mansit imago,*

[1] Non ho tenuto conto delle metamorfosi di Proeto e di Atlante, originate senza dubbio nell'epoca alessandrina o più tardi: Ovid. *Met.* 4, 604-662; 5, 236-241.

proprio nella stessa guisa, come il pittore del vaso di Bologna l'ha delineato. Poi Fineo, vedendo vana ogni difesa, supplica Perseo di sottrarlo al supplizio; ma questi è inesorabile, onde il misero non può sfuggire al suo destino e diviene pietra:

*sed tamen os timidum vultusque in marmore supplex*
*submissaeque manus faciesque obnoxia mansit* (v. 234 sg).

In guisa perfettamente analoga si vede sui due vasi l'uomo con faccia supplichevole e la mano protesa, con un gesto di chi altrui si raccomanda.

H. LUCKENBACH.

---

## BASSORILIEVO PESTANO IN TERRACOTTA

(*Tav. d'agg. E*)

1. Negli scavi di Pesto furono trovate l'anno 1863 due metope di terracotta, le quali allora passarono in possesso del signor Gaetano Bellelli di Capaccio pestano; furono quindi vendute ad un antiquario romano. Quella che viene pubblicata sulla tav. d'agg. *E*, si trova adesso nella raccolta del signor Joukowski in Russia, l' altra è sparita. Poco dopo scoperte furono descritte dal Brunn nel *Bull. dell' Inst.* 1863 p. 106 e dall' Helbig ivi 1865 p. 96, 1873 p. 72.

L'argilla è di colore rosso scuro e di grana grossissima. Esse raffigurano a due lati d' un pilastro due bighe. L'una - la stessa che è pubblicata -, a sinistra di chi guarda ma voltata a destra, è tirata da due grandiosi tori impennati. Fa da auriga una donna con tur-

casso sulle spalle, di proporzioni più piccole dell'epibata, che è una figura in corto chitone con clamide di sopra, tiene nella sinistra uno scettro e poggia la destra sulla spalliera del carro. L'altra biga, voltata a sinistra, è tirata da due caproni in mossa identica a quella dei tori e montata da una divinità barbata con corna di montone. Essa portava uno scettro ed era vestita d'un manto, che lasciava libero il petto. La figura dell'auriga, poco distinta, parve all'Helbig essere maschile.

Intorno al tempo del rilievo l'Helbig ed il Kieseritzky [1] conclusero dall'esattezza e sottigliezza del lavoro, che fosse eseguito nel secondo o primo secolo avanti l'era volgare. Per ristringere di più questi termini potrebbe usarsi la notizia del Bellelli, che il detto rilievo fu trovato in un sepolcro pestano scoperto nello stesso tempo. Se ciò fosse sicuro, la questione intorno all'epoca della metopa sarebbe la stessa di quella sopra l'incrostamento dei sepolcri di terre cotte. Ma disgraziatamente mancano accurate notizie degli scavi. Però il signor H. v. Rohden consultato da me mi ha comunicato quanto segue: « *Dass in den letzten jahrhunderten v. Chr. in Campanien terracottareliefplatten zur inneren ausschmückung von gräbern benutzt worden sind, kann kaum bezweifelt werden* (cf. v. Duhn *Bull. dell'Inst.* 1878, 30). *Es ist aber kein grund vorhanden, warum man nicht beispiele dieser art auch aus der kaiserzeit finden sollte. In Pompei hat man zwar in der letzten zeit thonre-*

[1] Helbig *Bull. dell' Inst.* 1865 p. 97. Kieseritzky scrive così: « *Der stil des reliefs weist in die augusteische epoche. Das ornament ist noch edel und lebendig, was besonders beim lesbischen kymation, das am frühesten erstarrt, hervortritt. Man wird nicht einwenden, die astragalenschnur sässe an unrichtiger stelle: wir haben es mit einem griechischen terracottaarbeiter zu tun, nicht mit einem marmorkünstler, bei dem die kenntniss der richtigen aufeinanderfolge der ornamente zum fache gehört.*

*lieffriese verschmäht, doch wirkten dort viele factoren zusammen, die das leicht begreiflich machen. Von Augustus an war der geschmack der reichshauptstadt im grossen und ganzen massgebend; da dort grade in der kaiserzeit thonreliefs an und in häusern und gräbern ungemein beliebt wurden, wüsste ich nicht, was ein grabfund solcher art in Paestum auch noch aus der kaiserzeit unwahrscheinliches haben sollte. Das einzige zeugniss, das auf ähnliches weist, findet sich Bull. arch. Napolit. N. S.* I, 19 *ff. Es handelt sich dort um reliefscheiben von circa* 17 *cm. im durchmesser. Von ihnen heisst es:* diconsi provenire da una tomba puteolana, cioè erano incastrati nella fabbrica delle pareti interne. Vedesi di fatto nella parte posteriore di questi dischi il residuo della malta, con che erano al muro attaccati; e rendesi perciò credibile la narrazione di quella scoperta. Dallo stilo e dal metodo stesso di ornamento riteniamo indubitato, che fossero tratti da un monumento romano. *Nach meinen eigenen erfahrungen könnten die ornamente an der pestaner metope noch im anfang der kaiserzeit entstanden sein* ».

Non resta dunque nessun altro argomento per stabilire più accuratamente l'epoca della metopa, che il soggetto rappresentatovi.

Il Brunn vi riconobbe Artemide col turcasso, che conduce il suo carro. L'altro personaggio, riguardato solo per se, potrebbe esser e uomo e donna, ed è davvero stato preso per l'uno e l'altro (per la notte: cf. Helbig nel *Bull. dell'Inst.* 1865 p. 96). L'Helbig la tiene per Dioniso (*Bull. dell'Inst.* 1873 p. 72) riferendo il soggetto ad un episodio della lotta di Dioniso contro gl'Indi, appoggiandosi sopra Nonno XXXVI, 23: ivi Artemide con altri dei aiuta Dioniso contro gl'Indi. L'Helbig suppone, che quella lotta degli dei sia già stata raccontata da

un poeta alessandrino, da cui l'avrebbe pigliata il fabbricatore del rilievo. Quest' osservazione sarebbe importante per la cognizione dei poeti alessandrini, dei quali ci sono serbati scarsi frammenti, principalmente d'Euforione. Ma egli è sicuro, che Nonno stesso ha composto il combattimento degli dei, imitando la *θεομαχία* dell' Iliade XX. Non divide solamente gli dei nella stessa maniera fra Dioniso e gl' Indi, come quello fra i Greci ed i Troiani, ma tratta, come lo fa il poeta omerico, più ampiamente degli altri combattimenti quello d'Artemide contro Hera (cf. Koehler *die Dionysiaka des Nonnus* p. 67 segg.)

Oltre di ciò la donna che fa le funzioni di auriga, non può essere Artemide, quantunque essa porti il turcasso sulle spalle. Imperocchè tanto gli scrittori quanto i monumenti attestano, che il carro d'Artemide è sempre tirato o da cavalli o da capriuoli o da cervi o da muli [1], mai da tori, e principalmente lo attestano la letteratura e l'arte alessandrina [2]. È vero, che anche il toro esiste nel culto d'Artemide. Imperocchè si dice *ταυροπόλος* ed apparisce seduta sul bove. Ma quindi non risulta che possa apparire anche nell' arte tirata da due tori impennati.

Lo stesso vale delle altre deità nella cui religione esiste il toro o la vacca, per esempio

Temide, cf. Suidas s. v. *Βούχετα· πόλις ἐστὶ τῆς Ἠπείρου ἥν φησι Φιλόχορος* (Harpocratio *Φιλοστέφανος*) *ὠνομάσθαι διὰ τὸ τὴν Θέμιν ἐπὶ βοὸς ὀχουμένην ἐλθεῖν ἐκεῖ κατὰ τὸν Δευκαλίωνος κατακλυσμόν.*

[1] Cf. *Ann. dell'Inst.* 1878 tav. d'agg. *G*; Stephani *C. R.* 1868 p. 7.

[2] Cf. p. e. Callim. *hymn. in Artem.* 99; Apollon. III 876; Nonno 48, 309. 329. 449. — Helbig *Wandgem.* n. 246-248.

Demeter, cf. Nonnus I 104

γλαυκὰ διασχίζει βοέῳ ποδὶ νῶτα θαλάσσης.

Müller-Wieseler II 8, 95.

Hestia, cf. Callimachus *hymn. in Cererem* v. 109:

τὰν (scil. βοῦν) Ἑστίᾳ ἔτρεφε μήτηρ.

Tyche, che è rappresentata con corna di toro.

Apolline sedendo sul toro: cf. Gerhard *A. V.* I tav. 32; dirimpetto a lui Dioniso sul caprone.

Posidone sul toro ib. tav. 47.

Dioniso, chiamato ταυρόμορφος, ταυροφυής, ταῦρος, βοέῳ ποδὶ θύων, non aveva solamente nel suo culto il toro, ma siede anche sul medesimo. Ciò nondimeno egli non apparisce mai sul carro tirato da tori impennati nè presso gli scrittori nè nell'arte [1].

[1] La pittura pompeiana (Helbig n. 379; Zahn III 83) non appartiene qui. Essa mostra Sileno sul carretto tirato da due tori e coronato, che tiene in seno Dioniso fanciullo accompagnato da Baccanti, Pane, Satiri. Si tratta qui di una vendemmia, perchè canestri da uve si veggono sul carretto. Dunque a cagione della vendemmia si usano i tori, come si usano anche oggi in Italia. — Di più i tori non s'impennano, ma vanno lentamente. Cf. O. Jahn (Zahn praef. III): *Das bild zeigt uns einen jener schweren zweirädrigen ochsenwagen, deren man sich zum einfahren der geernteten früchte bediente, wie wir dies auch auf den gemälden der Titusthermen sehen. Ein jugendlicher satyr, der vor den ochsen steht, sowie ein kahlköpfiger Pan, geben zu erkennen, dass wir es nicht mit einer gewöhnlichen erntefeier zu tun haben.* — Tori tirano il carro da lavoro, come in questa pittura, anche nei mosaici di santa Costanza del s. IV, e quello da viaggio nel racconto di Cleobis e Biton presso Erodoto (*arch. Zeitg.* 1863 tav. 172). — Presso Euripide *Bacch.* 1333 Dioniso comanda a Cadmo ed Armonia di fuggire sul carro boario

ὄχον δὲ μόσχων, χρησμὸς ὡς λέγει Διός,
ἐλᾷς μετ' ἀλόχου. —

Nerthus e Berecynthia siedono sul carro tirato da due vacche (cf. Grimm. *D. M.* I² p. 211. Hehn *Culturpfl.* 2 ed. p. 39).

2. La deità, la cui biga è tirata da tori, ossia vacche, è Selene, e Selene sola [1]. Selene dunque deve essere riconosciuta nella donna che porta il turcasso sulle spalle, l'attributo d'Artemide. È dunque qui già confusa Selene con Artemide, mentre ancora nell'arte dell'epoca alessandrina Selene ed Artemide erano affatto diverse, di diversi genitori, con funzioni ed attributi differenti: e ciò osservasi e nelle pitture pompeiane e nelle sculture di Pergamo. Quindi risulta che il rilievo pestano non fu fabbricato prima del primo secolo a. Cr.

3. Il carro coi tori di Selene si trova non raramente nei documenti dell'arte e presso gli scrittori.

## A

1. In primo luogo deve rammentarsi un anatema consecrato dall'imperatore Vespasiano a Selene in Antiochia. Cf. Malalas *chron.* X p. 261 ed. Bonn a. 71: ***Οὐεσπασιανὸς δὲ ἐκ τῆς Ἰουδαϊκῆς πραίδας ἔκτισεν ἐν τῇ Ἀντιοχείᾳ τῇ μεγάλῃ τὰ λεγόμενα Χερουβὶμ πρὸ τῆς πύλης***

[1] Cf. Helbig n. 949 sgg. 234 sgg. 249 sgg.; *Ausgrabungen zu Pergamum* p. 49 sgg. — Prima dei poeti augustei e degli stoici Selene ed Artemide furono già identificate da Eschilo
*ἐν Ξαντρίαις* fr. 164: *ἃς οὔτε πέμφιξ ἡλίου προσδέρκεται*
*οὔτ' ἀστερωπὸν ὄμμα Λητῴας κόρης.*
(Eurip.) *Aul.* 1570: *ὦ παῖ Ζηνὸς Ἄρτεμις θηροκτόνε*
*τὸ λαμπρὸν εἱλίσσουσ' ἐν εὐφρόνῃ φάος.*
Cf. Eurip. *Phaeth.* fr. II, 11. Lobeck *Agl.* I 76 sgg. Nella letteratura alessandrina non esiste nessun esempio di quel sincretismo. *Ἄρτεμις σελασφόρος* nell'inno di Callimaco non ha niente da fare con Selene; è piuttosto la stessa che rammenta Sofocle *Trach.* 217 *ἐλαφηβόλος ἀμφίπυρος*; *Oed. Tyr.* 207 *πυρφόρους Ἀρτέμιδος αἴγλας*. Pausania I 32, 4 rammenta *Ἄρτεμιν πυρφόρον* nel demo *Φλύα* (*Revue arch.* 1865 I p. 126 nell'isola *Φολέγανδρος*). — Artemide lucifera tirata da quattro cervi apparisce in una lucerna (cf. *Lucerne e candelabri di Ercolano*, Napoli 1798 p. 112. 208).

τῆς πόλεως· ἐκεῖ γὰρ ἔπηξε τὰ Χερουβὶμ τὰ χαλκᾶ, ἃ εὗρε Τίτος ὁ αὐτοῦ υἱὸς ἐν τῷ ναῷ Σολομῶντος πεπηγμένα καὶ, ὅτε τὸν ναὸν ἔστρεψεν, ἀφείλατο αὐτὰ ἐκεῖθεν καὶ ἐν Ἀντιοχείᾳ αὐτὰ ἤνεγκε σὺν τοῖς Σεραφὶμ θριαμβείων τὴν κατὰ Ἰουδαίων γενομένην νίκην ἐπὶ τῆς αὐτοῦ βασιλείας (στήσας ἄνω στήλην χαλκῆν) εἰς τιμὴν τῇ Σελήνῃ μετὰ τεσσάρων ταύρων προσεχόντων ἐπὶ τὴν Ἱερουσαλήμ· νυκτὸς γὰρ αὐτὴν παρέλαβε λαμπούσης τῆς Σελήνης. Tanto nell' arte greca quanto nella romana Selene è sempre rappresentata stando sulla biga, mai sulla quadriga; nell' arte orientale il carro della medesima è tirato anche da quattro tori, come si vede nel monumento asiatico pubblicato dal Lajarde (*Introduction à l'étude du culte public des mystères de Mithra* pl. XLVII, 7–10). Era dunque quell'anatema d'un carattere propriamente asiatico. Lo stesso carattere hanno anche i bassirilievi nei quali apparisce questo soggetto, perchè trattano per la maggior parte il sacrificio di Mitra, dio asiatico.

II. Sarcofago nel museo Pio–Cl. (cf. Zoega, *Abhandlungen* p. 147, 171).
III. » nella villa Pamfili (cf. Zoega l. c.).
IV. » in Transilvania (cf. Lajarde l. c. pl. XLVI).

Tutti e tre rappresentano Helios da una, Selene dall'altra parte del rilievo, come si osserva tante volte nei rilievi mitriaci.

V. Sarcofago di epoca tarda nel palazzo Doria, raffigurante la favola di Selene ed Endimione (cf. Gerhard, *antike Bildwerke* tav. 38, *Prodromus* p. 281). Nel margine sinistro per chi guarda sorge Helios col turcasso sulle spalle, tirato da cavalli, alla destra Selene scende colla sua biga.

VI. Lo stesso vale d'un sarcofago del Museo nazionale di Napoli, anche questo d' epoca molto tarda,

esprimente Prometeo che crea l'uomo. Di sopra a s. Helios, a d. Selene tirata da tori impennati. (cf. Gerhard l. c. tav. 61, *Prodromus* p. 304; O. Jahn *arch. Beitr.* p. 87).

VII. Sarcofago romano d'epoca molto tarda esistente a s. Paolo fuori le mura (Gerhard tav. 39, *Prodromus* p. 283); esprime Selene che scende dalla sua biga tirata da bovi, per sorprendere Endimione.

Le monete che mostrano Selene tirata da buoi appartengono ad imperatori la cui predilezione pei culti orientali è ben conosciuta (cf. Eckhel *D. N.* VII 182, O. Jahn p. 89). Oltre ciò sono battute in massima parte a Tarso in Cilicia, cioè nel centro del culto mitriaco, da dove questo fu recato a Roma nel tempo di Pompeo (cf. Stark *Zwei Mithräen*, Heidelberg 1865 p. 41):

1. Moneta di Lucio Vero, battuta a Tralles nella Lidia (cf. Mionnet *Description des médailles antiques* IV p. 187 n. 1088. Bötticher *Ideen zur Kunstmythologie* I p. 328 tav. IV, 8).
2-3. » di Caracalla; Tarso (Mionnet III 633; Eckhel VII 214; Lajard LXVII, 1).
4. » di Gordiano; Tarso (Mionnet III 650; Lajard ib. 2).
5. » di Filippo; Tarso (Mionnet III 646) [1].

## B

Veniamo agli scrittori.

I. Lo scrittore più antico che parli dei tori di Selene, è Dionysius, innografo alessandrino nel secolo secondo dell' era volgare, il quale nell' inno ad Apolline

[1] Cinque altre monete citate da Lajard (*Mémoire sur deux basreliefs mithriaques* ecc. Paris 1840 p. 101 n. 3) non mi sono accessibili.

v. 23 fece eseguire a Selene una danza *λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων* [1].

II. Nonnus I 331; V 72; VII 247; XII 5 « *βοῶν ἐλάτειρα Σελήνη* ». Tirata da tori si reca alla lotta:

I 222 *καὶ βόες αἰγλήεντες ἐμυκήσαντο Σελήνης.*

I 445 *ἠνεμόεν μύκημα βόες πέμπουσι Σελήνης.*

II 284 *καὶ βόες ὑγρὰ κέλευθα μεταλλάσσωσι Σελήνης.*

III. Olympiodorus neoplatonico nel commentario ad Gorg. *πρᾶξις* 47 (*Journal des Savants* 1832 p. 526) dice, che Selene è tirata da due tori.

IV. Hermias neoplatonico nel commentario ad Phaedr. « *Σελήνην ἐπὶ ταύρων φερομένην* ». Abbenchè l'Hermias stesso non dichiari bene, se Selene stia nel carro o sieda sul dorso del toro, l'ho voluto riferir qui secondo l'esempio d'Olympiodorus.

V. Ausonius *epist. ad Theonem* (V):

3 sg. *Tertia fissipedes renovavit Luna iuvencos*
*Ut fugitas nostram, dulcis amice, domum.*

19 sg. *Iam succedentes quatiebat Luna iuvencos*
*Vinceret ut tenebras radiis velut aemula fratris.*

VI. Prudentius *contra Symmachum* I 360: (Diana-Luna) *putatur nunc binas frenare boves.*

VII. Claudianus *Idyll.* XLIV 60 sqq.:

*Nitidos stupefacta iuvencos*
*Luna premit pigrosque polus non concitat axes.*

*Raptus Proserpinae* III 403:
*Quo Phaethon irrorat equos, quo Luna iuvencos.*

[1] Mi manca l'edizione di Bellermann (cf. Bötticher l. c. 319).

VIII. Fulgentius *Mythol.* I p. 618.

*Astrigerosque nitens diademata Luna bicornis*
*Bullatum biiugis conscenderat aethera tauris.*

IX. Claudius hymnographus *A. L.* ed. Riese II p. 178 n. 723, 14 sg.

*Huc ades* (Luna) *et nostris precibus dea blandior esto*
*Luciferisque iugis concordes siste iuvencas*

X. *A. P.* ed. Burmann I n. LII:

*Delia, cum Lunast gemina provecta iuvenca,*
*Venatrix cervas virgo Diana habet* [1].

Il più antico scrittore che mentova i buoi di Selene, è più recente della sanzione publica dei culti asiatici e principalmente della religione mitriaca nell'impero romano. Quando vissero tutti i suddetti scrittori, già dappertutto si conoscevano monete col carro di Selene tirato da bovi e monumenti mitriaci. Mi pare perciò chiara l'origine del carro con i tori di Selene: esso cioè è provenuto dai culti orientali [2].

4. La nostra metopa o rappresenta un soggetto preso dal culto orientale o è influenzata soltanto dalle rappresentazioni orientali. Sono dunque possibili due spiegazioni.

[1] La pittura di Giulio Romano esistente nella villa Madama presso Roma, che rappresenta Helios colla sua quadriga e Selene colla biga ed i tori, ha imitato i sarcofagi romani.

[2] Il caprone suole accompagnare Giove Ammone nelle monete cirenaiche. Tirato da cavalli apparisce anche nell'anatema cirenaico; cf. Paus. X 13, 5. Non può decidersi, se la biga appartenga ad Ammone stesso o al compagno.

I. Il compagno di Selene potrebbe essere Mitra per due ragioni. Primieramente lo scettro, le proporzioni ed il vestimento feminile convengono benissimo a Mitra. Relativamente allo scettro, l'attributo del potere, è da osservare che Mitra nelle epigrafi è sempre, come Giove stesso, chiamato « omnipotens » ossia « invictus ». Le proporzioni feminili sono conosciute da molti monumenti; così pure il vestimento, cioè il chitone cinto ed una specie di clamide al di sopra svolazzante dietro le spalle. Bensì vi manca la berretta frigia. Ma essa manca anche in due altri monumenti sicuramente mitriaci: 1) In una moneta (cf. Zoega l. c. p. 154). 2) Nella metopa trovata presso al Neckar, ora nel museo di Mannheim (Lajard pl. LXXXIV, 1).

Secondariamente Mitra, abbenchè non si trovi nei monumenti dell'arte sulla biga di Selene, apparisce spesso sulla quadriga di Helios e di *Φωσφόρος* (cf. Lajard, *Mémoire* p. 36) andando di continuo sopra il mondo per scacciare i demoni. Pure egli ha qualche volta gli attributi di Helios e di *Φωσφόρος*, i raggi intorno al capo o la face nella mano. Egli prende anche l'attributo di Selene, cioè le corna sopra la testa o dietro le spalle. Si vede, che Mitra fa anche le funzioni di Selene. Va dunque sopra il mondo, il giorno in compagnia e nel carro di Helios, la notte senza dubbio in compagnia di Selene, perchè il culto insegnava, che Helios e Selene sono compagni di Mitra (cf. Lajard, *Mémoire* p. 45). Lo stesso provano le epigrafi mitriache, le quali sono consecrate « Soli invicto (=Mithrae) et Lunae » (cf. Wilmanns *Exempla* I n. 128. Jahn l. cit. p. 89). La metopa pestana potrebbe dunque rappresentar Mitra sul carro di Selene. Quindi risulterebbe, che essa non fosse fabbricata prima dell'era volgare, perchè il più antico monumento

mitriaco pubblico, cioè una epigrafe romana (cf. *I. R. N.* 6864. Marquardt *Röm. Staatsverw.* III p. 83), appartiene all' epoca di Tiberio.

II. Il compagno di Selene può essere anche Dioniso *νυκτέλιος*. Non solamente convengono a Dioniso le proporzioni del corpo e la specie del vestimento, ma egli è anche propriamente compagno di Selene, imperocchè le sue feste si celebrano per la maggior parte nella notte. Egli è chiamato perciò *νυκτέλιος, νυκτερινός, νυκτοφαής* (cf. Stephani *C. R.* 1860 p. 74). Secondo l'opinione greca Selene e gli astri prendevano parte alle feste di Dioniso. In questo senso Sofocle nell' Antigone dice Dioniso *πῦρ πνεόντων χοραγὸν ἄστρων*. (cf. v. 1146–1154. Lobeck *Aglaoph.* I 218) ed Euripide *Jon* 1074:

> *αἰσχύνομαι τὸν πολύυμνον*
> *θεόν, εἰ παρὰ καλλιχόροισι παγαῖς*
> *λαμπάδα θεωρὸν εἰκάδων*
> *ὄψεται ἐ ν ν ύ χ ι ο ς ἄυπνος ὤν,*
> *ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπός*
> *ἀνεχόρευσεν αἰθήρ,*
> *χ ο ρ ε ύ ε ι δ ὲ Σ ε λ ά ν α.*

Più tardi Dioniso vien riguardato come il compagno di Selene. Presso Nonno XLIV, 191 segg. egli così chiama Selene dall'Olimpo nella lotta contro gl' Indi:

> *ἅρματος ἀργυρέοιο κυβερνήτειρα Σελήνη*
> *εἰ σὺ πέλεις Ἑκάτη πολυώνυμος . . .*
> *ἔρχεο ν υ κ τ ι π ό λ ο ς . . . .*
> *Ἄρτεμις εἰ σὺ πέλεις ἐλαφηβόλος, ἐν δὲ κολώναις*
> *νεβροφόνῳ σπεύδουσα συναγρώσσεις Διονύσῳ*
> *ἔσσο κασιγνήτοιο βοηθόος . . . . .*
> *. . . . . . ὡ ς ν υ χ ί η δ έ*
> *ν υ κ τ ε λ ί ῳ χ ρ α ί σ μ η σ ο ν ἐ λ α υ ν ο μ έ ν ῳ Δ ι ο ν ύ σ ῳ·*
> *εἰ δὲ σὺ Περσεφόνεια νεκυσσόος, ὑμετέροις δέ*
> *ψυχαὶ ταρταρίοισιν ὑποδρήσσουσι θοώκοις*
> *νεκρὸν ἴδω Πενθῆα . . .*

v. 217 risponde Selene:

*νυκτοφαὲς Διόνυσε, φυτηκόμε, σύνδρομε Μήνης,*
*σύν σοι δυσμενέεσσι κορύσσομαι· ἶσα δὲ Βάκχῳ*
*κοιρανέω μανίης ἑτερόφρονος· εἶμι δὲ Μήνη*
*Βακχιάς . . . . . . . . . . . .*
*οὐ χθονίην σέθεν ὕβριν ἐγὼ νήποινον ἐάσω.*

v. 253 *τοῖον ἔπος Βρομίῳ χρυσήνιος ἴαχε δαίμων.*
*ὄφρα μὲν εἰσέτι Βάκχος ὁμίλεε κυκλάδι Μήνῃ,*
*τόφρα δὲ καὶ Ζαγρῆι χαριζομένη Διονύσῳ*
*Περσεφόνη θώρηξεν Ερινν ύας, ἀχνυμένη δέ*
*ὀψιγόνῳ χραίσμησε κασιγνήτῳ Διονύσῳ.*

Ed è perciò, che Dioniso riceve anche gli attributi di Selene, cioè la luna sopra la testa e la face nella mano, come si osserva in una gemma (cf. Gerhard *Bilderkreis von Eleusis* III nelle *Abh. d. berl. Acad. d. Wiss.* 1865 p. 427, 4, tav. III 4). Dioniso dunque nel carro esprimerebbe benissimo quel « *νυκτοφαὲς Διόνυσε, φυτηκόμε, σύνδρομε Μήνης.*

5. La questione sarà decisa mediante l'altra metopa più sopra da me descritta. Il nostro rilievo era separato originalmente per mezzo del pilastro da un altro rilievo, il quale raffigurava una biga tirata da due caproni impennati, a sinistra di chi guarda, e montata da un dio barbato con corna di montone. Portava uno scettro ed era vestito d'un manto, che lasciava libero il petto. La figura dell'auriga era d'un carattere meno distinto. Il Brunn riconobbe con ragione nell' epibata Giove Ammone [1]. Lo stesso dio apparisce nel carro suo tirato da

[1] Dello stesso motivo è stato fatto uso nella striscia superiore d'un sarcofago nel museo Chiaramonti n. 406, raffigurante due bighe montate da Eroti. A s. si vede un carro tirato da due tori che galoppano a s.; a d. e voltati a d. due caproni impennati attaccati all'altra biga. Pare che quel motivo provenga dai rilievi sopra citati. — Nella striscia inferiore a s. galoppano due pantere, a d. cinghiali.

cavalli in un vaso di marmo trovato nel 1838 a Pompei (cf. *Bull. dell'Inst.* 1841 p. 98), il quale vaso può paragonarsi benissimo colla nostra metopa pestana. Esso rappresenta due bighe, l'una guidata da Dioniso, l'altra da Giove Ammone. Oltre a ciò ci sono erme doppie, che raffigurano Giove Ammone con corna di montone e Dioniso barbato oppure imberbe; cf. *Mon. dell' Inst.* IV tav. XLIV; *Museo Pio-Cl.* tav. A III; *Ann.* 1858 p. 82 ecc.

Dunque riconosco nella metopa pestana Dioniso e Selene.

E. Maass.

---

## RAPPRESENTAZIONI DI MESTIERI.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XXVIIII, tav. d'agg. H*).

Il vaso, del quale noi pubblichiamo qui le rappresentazioni nella tavola XXVIIII dei Mon., fu acquistato a Orvieto e si trova adesso nella collezione Bourguignon a Napoli. È a mezzo ristauro, ma senza pezzi nuovi, ha la forma di anfora a due manichi ed è decorato sul collo e sotto i manichi di palmette. Le pitture dei due lati mostrano in figure nere sul fondo rosso scene della vita di artefici.

Il lato anteriore (n. 1) ci conduce nella bottega d'un calzolaio. Vediamo nel mezzo una tavola, i piedi della quale terminano in unghie di leone, il piano (ossia l'asse) è sostenuto da due volute. Su questa tavola è posta una tavoletta di color bianco, un poco incurvata di sopra; ed in quel cavo, sopra una linea di colore bruno sta ritta una donna vestita di chitone lungo con maniche e d'un manto, del quale ella tiene l'uno dei

lembi nella sinistra, mentre l'altro cade giù sopra le spalle. La donna, di cui la chioma è ornata di fascia bruna, mentre la faccia, le braccia ed i piedi sono dipinti di color bianco, è diretta a sinistra, ed in atteggiamento di parlare, ella leva la man destra verso un uomo seduto sopra una seggiola decorata di color bianco e posta al lato sinistro della tavola. Quest' uomo barbuto (la barba è tinta di bruno) è vestito d'un panno ornato di puntelli bianchi e bruni, il quale copre solamente le coscie e l'addome; riguardando la donna egli addita colla sinistra i piedi di quella e tiene nella destra uno strumento di quella forma, della quale si servono i conciatoi e calzolai per tagliar le pelli (*τομεύς, περιτομεύς*) [1]. Dall' altro canto della tavola si vede sopra uno sgabello basso un giovane tutto velato nella sua tunica ornata nella stessa maniera, come quella dell'uomo barbuto (tutti i vestiti degli uomini in ambedue le pitture mostrano quest' ornamento). Il giovane siede un poco inchinato e tiene nella destra un oggetto, che pare essere un pezzo di cuoio, il quale egli avvoltola colla sinistra da un capo, mentre la man destra pare in atto di far alcuna manipulazione relativa a questo pezzo di cuoio. Dietro questo giovane sta in piedi un uomo con barba e capellatura bianca ornata di fascia bruna: è vestito di chitone eguale a quello del giovane; nella sinistra egli tiene un lungo bastone, la destra è distesa verso il mezzo della scena. Sul muro della bottega sono rappresentati vari strumenti di calzolaio, dipinti di color bruno e bianco: sopra una

[1] Cf. Blümner *Technol. u. Terminol. d. Gewerbe* I p. 273 sq. Nella tazza del Mus. Brit., la cui pittura interiore rappresenta un calzolaio lavorante (v. Jahn *Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch.* 1867 tav. IV, 5; Blümner l. c. p. 283 fig. 31) l'operaio taglia il cuoio con simile strumento.

assicella attaccata nel muro si vedono una tenaglia, tre lesine ed un quinto strumento che pare un coltello di forma di mezza luna con un manico di legno (essendo dipinto di color bianco come anche i manichi delle lesine) [1]. Poi sono sospesi al muro due pezzi di cuoio, dipinti con orlo bruno e con fiocchi per sospenderli [2]; un pajo di forme (καλάποδες) [3], un paniere con nastro; finalmente due altri oggetti, i quali non saprei spiegare esattamente: forse l'uno, che si vede presso la destra della donna, è un panno ossia un pezzo di cuoio macchiato, l'altro contro il muro è forse una cordella per misurare i piedi ovvero il cuoio. Sotto la tavola sta un vaso in forma di scodella a due manichi; ivi presso un oggetto, che mi pare un sandalo non terminato; la lunga striscia nera forse la suola, le striscie più fine in parte brune, che s'incrocicchiano, saranno i cordoncini di cuoio, che coprono il piede e ne fermano la suola.

Il senso di questa scena si spiega da se. La donna sulla tavola è senza dubbio venuta nella bottega del calzolaio per ordinare un paio di scarpe. Per prendere la misura del piede, il maestro della bottega l'ha fatta montare sulla tavola; la tavoletta bianca, sulla quale la donna ha posto i piedi nudi, è forse quella πίναξ, di cui i calzolai si servirono per sopra tagliare il cuoio [4]; ed un pezzo di cuoio vediamo in fatto su questo tavolino accennato dalla linea bruna, la quale si vede sotto i piedi della donna. Pare dunque, che il calzolaio è in atto di tagliare col coltello che tiene

[1] Lo stesso strumento si trova anche nella tazza sopra menzionata, dichiarato dal Jahn per un « tentipellium ».

[2] Anche di questi oggetti si trova un esempio nella tazza del Mus. Brit. (cf. p. 101, 1).

[3] Blümner l. c. p. 276.

[4] Ibid. p. 274.

nella mano la suola della scarpa maneggiando il coltello accuratamente, secondo i contorni del piede medesimo. Si spiega così anche il gesto della donna, che leva il lembo della veste per snudare i piedi. Il giovanile assistente del maestro tiene il pezzo di cuoio destinato pel tomaio della scarpa; perchè egli l'ha avvoltolato ed è pronto ad adattare anche questo pezzo al piede della donna.

Chi sia finalmente il vecchio col bastone, non si può dire con certezza. Può essere il padre della donna il quale ha accompagnato la sua figliuola alla bottega; ma dall'altra parte potrebbe egli anche rappresentare il padrone della calzoleria, venuto alla bottega per sorvegliare il lavoro de'suoi schiavi. Questa ultima spiegazione corrisponderebbe bene all'atteggiamento autorevole del detto uomo.

La rappresentazione del lato posteriore (n. 2) ci mena in una fucina. Vediamo alla sinistra un pezzo del cammino, innanzi quello l'incudine, ove lavorano due uomini, ambedue ignudi, per cagione del calore del cammino; la veste dell'uno è sospesa al muro. L'uno dei fabbri, un giovane imberbe, con fascia nella capellatura, si accoccola, tenendo nella destra una grande tenaglia con un pezzo di ferro messo sull'incudine; egli aspetta cautamente il colpo del gran martello, che l'altro fabbro barbato, stando dall'altra parte dell'incudine, con ambedue le mani brandisce sopra la testa fortemente tenendolo pel manico, dipinto di color bianco. Dietro questo seggono due uomini tutti velati de' loro chitoni; sono ambedue barbuti, con fascie nella chioma, e tengono bastoni nelle mani. Il primo è seduto sopra una incudinetta, a parer mio; l'altro, che distende la destra verso gli operai, siede sopra una seggiola coperta d'un cuscino. Anche qui al muro sono

sospesi vari oggetti, parte arnesi, parte lavori della fucina: tre martelli, uno della forma di quello, che tiene il fabbro, e due altre a foggia di bipenne [1]; un coltello con manico di legno (di color bianco) e lama curvata; una sega, uno scarpello tutto di ferro [2]. Una brocca in forma di oenochoe ed una spada nella guaina, con manico e balteo bianco, rappresentano i prodotti del laboratorio. Presso l'incudine si vedono a terra un altro martello ed una tenaglia.

Anche qui è possibile, che l'uomo barbuto, che stende la destra come il vecchio nell'altra pittura, sia il padrone della fabbrica; ma l'altro seduto più basso è sicuramente un cittadino, che visita la fucina per divertimento. È notissimo che gli Ateniesi avevano per uso di visitare le botteghe del foro e delle strade vicine per far conversazione; oltre le botteghe dei barbieri, venditori d'unguenti ecc. erano principalmente in favore le calzolerie e le fucine. Cf. Lisia oraz. XXIV, 20 (p. 170): *ἕκαστος γὰρ ὑμῶν εἴθισται προσφοιτᾷν ὁ μὲν πρὸς μυροπωλεῖον, ὁ δὲ πρὸς κουρεῖον, ὁ δὲ πρὸς σκυτοτομεῖον, ὁ δὲ ὅποι ἂν τύχῃ, καὶ πλεῖστοι μὲν ὡς τοὺς ἐγγυτάτω τῆς ἀγορᾶς κατεσκευασμένους.* Così anche Socrate soleva andare dai calzolai; cf. Plat. *Gorg.* p. 491 A. *Conviv.* p. 221 E. Xenoph. *mem.* I, 2, 37 IV, 4, 5, ed il costume di recarsi nelle fucine, specialmente nell'inverno per darsi una scaldatina, era molto vecchio; leggiamo già in Omero, *Od.* XVIII, 328:

*οὐδ᾽ ἐθέλεις εὕδειν χαλκήϊον ἐς δομὸν ἐλθών*
*ἠέ που ἐς λέσχην, ἀλλ᾽ ἐνθάδε πολλ᾽ ἀγορεύεις.*

[1] Cf. ibid. II p. 197 e 203.

[2] Cf. ibid. II p. 215. Non saprei dar' un altra spiegazione di questo strumento. Che sia tutto di ferro senza manico di legno, lo dimostra la mancanza del colore bianco.

Cf. Esiodo *opp. et d.* 493:

*πὰρ᾽ δ᾽ ἴθι χάλκειον θῶκον καὶ ἐπαλέα λέσχην*
*ὥρῃ χειμερίῃ, ὁπότε κρύος ἀνέρα ἔργων*
*ἰσχάνει, ἔνθα κ᾽ ἄοκνος ἀνὴρ μέγα οἶκον ὀφέλλοι κ.τ.λ.*

e lo scolio ivi: *τὰ χαλκεῖα παρὰ τοῖς παλαιοῖς ἄθυρα ἦν καὶ ὁ βουλόμενος εἰσῄει καὶ ἐθερμαίνετο, καὶ οἱ πένητες ἐκεῖ ἐκοιμῶντο,* Teles ap. Stob. *Floril.* XCVII, 31 (III p. 215 ed. Meineke: *καὶ βαδίσας ἐνίοτε πρὸς τὴν κάμινον οὗ τὰ χαλκεῖα, τῶν μαινίδων ἀποπυρίδα ποιήσας, περιχέας ἂν ἐλᾴδιον, καθίσας ἠρίστησε.*

Benchè tra le pitture vascolari non manchino le rappresentazioni nè della bottega del calzolaio (nella tazza sopra commemorata) nè della fucina o della fonderia di bronzo [1], nientedimeno anche le pitture del nostro vaso sono degne della nostra attenzione. Specialmente la prima pittura, dalla quale noi impariamo la maniera, con cui i vecchi calzolai prendevano la misura dei piedi, merita il nostro interesse; si capisce, che scarpe fatte in tal guisa tornavano bene ai piedi, in modo che era l'indizio d'un uomo grossolano o rustico *μείζω τοῦ ποδὸς τὰ ὑποδήματα φορεῖν* (Theophrast. *char.* 4).

Mentre le pitture vascolari, quando rappresentano scene della vita degli artefici, ci introducono nei laboratoi come erano in realità, l'arte posteriore notoriamente amava di rappresentare non tanto le scene della mitologia ma anche i negozi ed occupazioni della vita quotidiana con fanciulli ed Amorini. Perchè principalmente nei sarcofaghi di fanciulli ci occorrono spesso tali rappresentazioni; ed un tale sarcofago con rappresentazione di una fucina diamo qui sulla tav. dei Mon. XXIX n. 3, onde far il paragone delle diverse maniere,

[1] Cf. Jahn l. c. p. 102 sgg.

con cui trattano lo stesso oggetto la pittura vascolare e la scultura posteriore.

Questo rilievo esiste nel museo Kircheriano (n. 73), l. 1,22, a. 0,41, ed è per diversi rapporti molto somigliante a quelli sarcofaghi, che tratta il Jahn nei *Ber. d. Sächs. Ges.* per l'anno 1861 p. 317 segg. Nel mezzo del sarcofago un Amorino inginocchiato da una gamba porta sopra le spalle un clipeo rotondo ornato di testa di Medusa; due altri alati e vestiti di piccole clamidi stanno a d. ed a s., portando delle torcie nell'una mano, posando l'altra sul margine del clipeo. Così anche nel rilievo presso Jahn l. c. tav. VIII, 2, due Amorini portano il clipeo, al quale una sfinge serve come base; ed una simile rappresentazione mostrano un altro rilievo del museo Kircheriano (Bonanni, *Mus. Kirch.* t. 34, 1) ed uno del museo Chiaramonti (*Beschreib. Roms* II, 2 p. 52 n. 182). Dalla sinistra parte del sarcofago vediamo la fucina. Innanzi il cammino, nel quale è leggermente accennata la fiamma, siede un Amorino senza ale, tenendo colla destra un pezzo di ferro sopra l'incudine; il braccio d. è rotto. Un altro Amorino alato è in atto di battere sull' incudine col martello, che tiene nelle braccia oggi mancanti. Un terzo alato fa capolino dietro il cammino. Dall' altra parte della scena del mezzo viene un Amore portando a stento una lorica; un altro, alato come quello, sta presso una piccola colonna, sopra la quale è posto un elmo, che tiene l'Amore colla destra, mentre la sinistra pare reggere uno strumento non più riconoscibile; verisimilmente un operaio occupato a brunire il metallo ossia a fare un'altra simile manipulazione [1].

[1] Un sarcofago con simile rappresentazione io vidi, poco fa, nel Museo Fol di Ginevra (cf. *Cat. du musée Fol* vol. I p. 298 n. 1361).

Le due pitture murali pubblicate nella tav. d'agg. H furono trovate a Pompei nella Reg. IX is. 5 n. 9 e sono descritte dal Mau nel *Bull. d. Inst.* 1879 p. 134 n. 8 e 9. Si trovano sotto i portici del peristilio, la prima a s. della porta seconda, l'altra a d. della medesima porta. Nella prima pittura (a. 0,48, l. 0,40) vediamo un giovane imberbe vestito di corta tunica verde, ritto sopra un suggesto composto di pali ed una tavola postavi sopra. Volge le spalle allo spettatore, stando rivolto mezzo a d., mezzo verso il muro, ed è occupato di far qualche manipulazione nel muro con uno strumento verde a guisa di assicella, il quale egli tiene con ambedue le mani pel manico, benchè non si possa vedere quest'ultimo. Presso i piedi dell'operaio stanno a d. ed a s. sulla tavola due vasi a larga bocca, l'uno con manichi. Il Mau dice essere questa pittura la rappresentazione di un t e c t o r, che liscia il muro; il muro lisciato non essere rappresentato, ma per tale noi avremmo ad intendere la parete stessa ov'egli è dipinto. Questa spiegazione si avvicina sicuramente al vero, ancorchè non si possa affermare con certezza, se l'operaio dipinto rappresenti un t e c t o r o un a l b a r i u s ovvero d e a l b a t o r[1]. Nei vasi, che stanno ai suoi piedi, si trova senza dubbio calce o

Il lato anteriore rappresenta una fucina in quattro gruppi di Amorini alati. Nel primo gruppo (a sinistra) si vede un cammino, nel quale si può riconoscere la fiamma; dietro di quello è il soffietto, al quale lavora un Amore, mentre un altro innanzi il cammino sembra rattizzare il fuoco. Nel secondo gruppo lavorano quattro Amori presso l'incudine, l'uno tenendo un gamberuolo sopra l'incudine, mentre un altro gamberuolo giace al suolo; i tre altri Amori brandiscono i martelli nelle mani (per la maggior parte distrutte) sopra il capo. Il terzo gruppo rappresenta due Amori tenendo un clipeo sopra un pilastro, presso il quale un elmo giace al suolo. Il quarto gruppo è molto distrutto: un Amore siede, come pare, sopra una bassa incudine, innanzi di lui sta ritta una donna (?)

[1] Cf. Blümner l. c. II, 147.

gesso o stucco; lo strumento del quale si serve per applicare questa massa al muro, non è un pennello ma forse quella trulla, che usavano i muratori, per arricciare la muraglia di calce[1].

Più difficile ad interpretare è la seconda pittura molto svanita (alta 0,24). Un uomo vestito di tunica è un poco chinato verso sinistra, con gran passo stendendo la s. gamba in dietro; egli regge in ambedue le mani abbassate degli oggetti non certamente riconoscibili, delle corde, come pare, ovvero una rete. Essendo facile la conghiettura, che qui pure si tratti dell'esercizio di qualche mestiere, il Mau suppone quest'uomo essere un pescatore. Quanto a me, non arrischierei una decisione o altra interpretazione, perchè non so dire, se quei tre pezzi, che si vedono nelle mani dell'uomo e presso la sua gamba s., fossero, o no, originalmente congiunti, di modo che oggi le parti congiungenti sarebbero sparite. Se la pittura fosse intatta, io preferirei la spiegazione, che quest' uomo sia un campagnuolo, che o mette una trappola per volpi, topi ecc. o tende calappi; allora l'oggetto, che tiene nella destra e l'altro, che giace in terra, sarebbe un cerchiello di ferro o di legno, mentre le corde nella sinistra sarebbero dei lacci.

H. Bluemner

[1] Cf. Pallad. *r. rust.* I 15; ib. 13, 2. Onde Vitruvio dice *trullissare*, *trullissatio*: VII 3, 3 sgg.; ib. 4, 3.

# AFFRESCHI SCENICI DI POMPEI

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tavv. XXX-XXXII, tavv. d'agg. I, K.*)

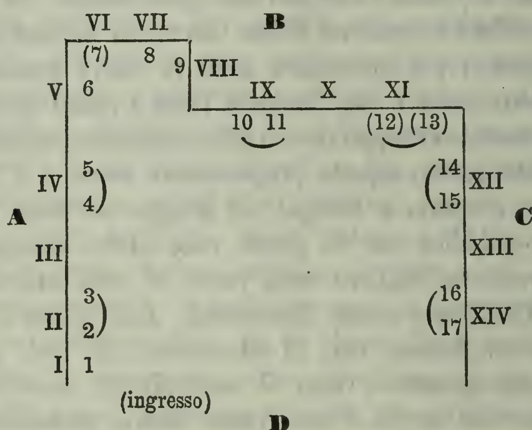
Rare sono le rappresentanze sceniche rinvenute a Pompei: è per ciò che ogni nuova scoperta di pitture riferibili al teatro ha importanza grandissima. Dall'altro canto siffatti monumenti finora non erano bastantemente caratteristici per aumentare assai la nostra conoscenza del teatro greco o per decidere l'una o l'altra questione riguardante lo sviluppo storico delle instituzioni sceniche [1].

Sotto questo aspetto propriamente unico è il fregio teatrale scoperto a Pompei nel Maggio dell'anno 1879, che si pubblica per la prima volta dietro disegni del sig. architetto Sikkard nella metà del vero sulle tavole XXX-XXXII dei nostri Monumenti. Egli esiste in una casa di via Nolana (reg. IX ad oriente delle isole 5 e 6) oltremodo grande e ricca di varie pitture, a preferenza dipinte sulle pareti d'una grande stanza, probabilmente d'un triclinio, che trovasi a nord–ovest del peristilio, alla quale stanza si accede per una lunga fauce [2]. Sulla tavola XXX vengono riprodotti gli affreschi della parete a sinistra di chi entra, sulla XXXI quei della parete di fondo, finalmente sulla XXXII quelli della destra. La parete d'ingresso è nella parte superiore tanto mal conservata, che del fregio e delle pitture al di sopra non rimane avanzo. Anche le altre pareti si trovano in uno stato deplorevole. Imperocchè non solamente ne sono guastate affatto alcune parti intere, ma essendo tutte e tre esposte alle in-

[1] Helbig *Wandgem.* n. 1464-1476; Sogliano *le pitture murali campane scoperte negli anni* 1867-1879, Napoli 1879 p. 650 sgg.
[2] Fiorelli *Notizie degli scavi* 1879 p. 147.

temperie, deperiscono giornalmente. Quando furono disegnate un anno fa, erano ancora riconoscibili; nel Giugno di quest' anno io stesso mi sono convinto che i colori notati nell'anno scorso dal sig. Mau sono nella maggior parte completamente spariti.

Per orientarsi facilmente sulla disposizione dei singoli affreschi, giova esprimerla in questo modo:




Mancano dunque oltre la parete intera D gli affreschi 7 e 13 della parete B.

Accennai, che oltre il fregio in discorso esistono sulle mura di questa stanza anche altre pitture di vario genere.

*a*) La parete a sinistra di chi entra vien divisa per mezzo di due strisce verticali e due pilastri in cinque scompartimenti, dei quali il primo ed il quinto non hanno che la metà della lunghezza degli altri. Il terzo, cioè quello in mezzo, separato mediante due pilastri dal secondo e quarto, contiene a fondo un quadro di ricca composizione ed esecuzione rappresentante un sagrificio offerto da due donne. Gli altri quattro scompartimenti sono divisi cia-

scuno verticalmente in tre parti. L'inferiore, la più grande di tutte, esibisce nel centro figurine muliebri isolate con attributi isiaci; la superiore degli scompartimenti I e VI manca di dipinti, quella di II e IV mostra quadretti con rappresentanze della vita comune.

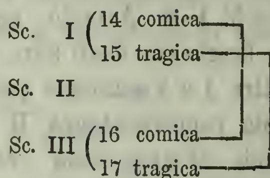
La parte media degli scompartimenti I, II, IV, V contiene gli affreschi 1–6. Avendo, come già dissi, I e V la metà della larghezza degli altri, si spiega benissimo, perchè, mentre I e V ciascuno per sè non contengono che una sola rappresentanza, II e IV esibiscono ciascuno ai due lati di una erma vestita due scene teatrali.

A primo sguardo si distinguono scene tragiche e comiche, che cambiano. E regna una certa legge nella composizione di questi sei affreschi, poichè, ammesso che la scena seconda si riferisca ad un dramma satirico – opinione che verrà dimostrata dopo – corrispondono fra loro le scene tragiche, e la satirica 2 colla comica 5 succedendo in questo ordine:

| | |
|---|---|
| Sc. I | 1 tragica |
| Sc. II | 2 satirica<br>3 tragica |
| Sc. III | |
| Sc. IV | 4 tragica<br>5 comica |
| Sc. V | 6 tragica |

*b*) La parete destra è disposta come la sinistra, se non che mancano gli scompartimenti che corrisponderebbero al primo e quinto della parete sin., essendo più corta la parete stessa. Il centro dello scompartimento II esibisce l'Ermafrodita accompagnato da Sileno, I e III nelle loro parti inferiori le sacerdotesse isiache,

nelle superiori quadretti con rappresentanze della vita comune; la parte media contiene le scene teatrali due nel primo e due nel terzo scompartimento separate fra loro da erme divisorie. Il loro ordine è manifesto:




*c*) Rivolgiamoci alla parete B. Qui l'artista trovò una difficoltà locale. Nella pianta s'osserva, che la parete in discorso non forma un solo piano come le altre, ma due mediante un angolo retto. Il perchè egli si decise a decorare il maggior piano – alla destra di chi guarda – nella stessa maniera come le altre, disponendolo orizzontalmente, per l'appunto come la parete destra, in tre scompartimenti IX–XI. Il quadro centrale rappresenta Teseo ed il Minotauro. Il fregio nello sc. IX è diviso dall'erma in due scene, l'una comica, l'altra tragica; di quello nello sc. XI non è rimasto che un misero avanzo inriconoscibile. Ma secondo l'analogia della parete destra si seguono pure qui una scena comica (12) e una tragica (13).

Anche lo spazio rimanente di questa parete, a sin. di chi guarda, contiene tre scompartimenti VI, VII, VIII, dei quali VII e VIII, che stanno nell'angolo retto, rappresentano due scene tragiche; il sesto è totalmente distrutto. Ma può indovinarsi il suo carattere con certezza: si confronti l'ordine generale di tutte e tre le pareti:

B

VI VII
(7?) 8 trag. 9 | VIII
trag. IX X XI
V 6 tragica
10 11 (12) (13)
com. trag. (com.) (trag.)
IV 5) comica (14 XII comica
A 4) tragica (15 tragica C
III XIII
II 3) tragica (16 XIV comica
2) satirica (17 tragica
I 1 tragica

Non seguendosi mai tre scene dello stesso genere drammatico risulta il carattere comico della scena 7.

Facile è definir genericamente il carattere di tutte le pitture di questa stanza: sono rappresentazioni decorative d'architettura. Ma entrando nei dettagli si vede, che vi manca una imitazione accurata delle singole parti architettoniche [1]. Astenendosi dalle proprietà del cosidetto primo e secondo stile, i quali in somma riproducono una architettura conforme al vero – o che almeno si discosta poco da quella che potrebbe esistere – corrispondono pienamente al carattere del terzo stile determinato dal Mau. Siffatto stile era in uso a Pompei fin dai tempi di Cesare Augusto. In questa casa egli è anteriore all'a. 15 d. C.: ce lo attesta un'iscrizione graffita nella parete d. nell'ala sin. dell'atrio occidentale (*Bull. d. Inst.* 1881 p. 122), dipinta in questa stessa maniera, e sappiamo in tal modo, che prima di quell'anno furono eseguite le rappresentanze di cui trattiamo.

[1] Mau *Giornale degli scavi* II 386 sgg. *Ann. dell'Inst.* 1880 p. 137.

Si tratta poi di sapere, se i soggetti raffigurativi provengano da un'epoca anteriore. Riguardati per sè soli non v' è nessuna ragione per negare che il pittore stesso abbia potuto vedere tali scene nel teatro di Pompei o altrove. Ma dall'altro canto sembrerà non meno probabile un' altra conghiettura. Essendo noto il rapporto fra la pittura campana e l'epoca dell'ellenismo, potrebbe darsi che l'artista abbia schizzi o modelli composti in un tempo anteriore al suo; supposizione che può pretendere un certo grado di verisimiglianza, giacchè siffatti schizzi ed esemplari senza dubbio sono stati adoprati per altri soggetti della pittura campana.

Per decidere la questione proposta faccio osservare una particolarità di tutti gli affreschi tragici ed anche del genere satirico, i quali in tutto sono dieci: dico le scarpe basse degli attori invece dei coturni alti.

1. Quantunque la parte visibile dei piedi in qualcuna delle scene sia assai svanita – e lo era già nell'anno scorso – sicchè la loro calzatura non apparisce bene, nondimeno i loro contorni abbastanza riconoscibili, e principalmente gli altri affreschi ben conservati, ci costringono a ritenere che dappertutto i coturni mancassero fin da principio. Bisogna poi confessare, che tale difetto non può esser fortuito – si sa, quanto ferma sia sempre stata presso gli antichi la tradizione nelle istituzioni sceniche, vuol dire religiose – ma dev' esser stato con intenzione voluto dal pittore. Nè temo che alcuno trovi credibile che il pittore da sè stesso abbia abbandonato la tradizione ed impreso una innovazione tanto ardita. Così ci rimane l'alternativa: o l'epoca cui appartiene il pittore, aveva abolito i coturni, oppure egli ha fedelmente riprodotto schizzi composti in un tempo anteriore. Ora nell'epoca del pittore si usavano dappertutto i

coturni sul teatro romano: basterà rammentare i ben noti monumenti trovati in Campania ed altrove e le testimonianze letterarie [1]. Dunque l'artista copiò schizzi provenienti da un tempo in cui i coturni erano aboliti dal tempo, posteriore cioè all'epoca classica del dramma greco, anteriore a quella di Cicerone.

2. Si capiscono facilmente le ragioni dell'abolizione dei coturni. In primo luogo dubbio non v'ha, che essa sia stata prodotta dallo stesso bisogno, che tolse la rigidezza e l'immobilità delle maschere. Da questo punto di vista la statuetta d'un attore tragico, la cui maschera mediante aperture oltremodo grandi lascia scorgere gli occhi e la bocca, è uno dei più preziosi ritrovamenti [2]. Come siffatta maschera permetteva all'attore di aumentar per mezzo dell'espressione del volto il rispettivo carattere della sua parte, così una calzatura naturale gli rendeva possibile di variare il movimento del corpo. Come l'abolizione della maschera, così quella dei coturni sarebbe stata una conseguenza necessaria della direzione che prese la tragedia sotto l'influenza d'Euripide [3]. Cotale cambiamento nelle istituzioni sceniche deve riferirsi ad un tempo che ha abbandonato l'uso semplice degli antichi.

[1] Helbig 1465. 1467. Wieseler *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens* tav. XIII, 2. — Cicero *de fin.* III 14, 46; Hor. *Ars poetica* 90 sg.; Ovid. *Amor.* III, 1, 14 ecc. È da dolersi, che Callisseno presso Ath. V 198*a* nel suo racconto sopra la pompa solenne eseguita da Tolomeo Filadelfo ad Alessandria non parli più distintamente sopra il costume teatrale: *μεθ' οὓς Σειληνοὶ δύο ἐν πορφυραῖς χλαμύσι καὶ κρηπῖσι λευκαῖς* (cf. Poll. VII 85 *κρηπῖδες φόρημα στρατιωτικόν*; Becker *Charikles* III² p. 222) ....*μέσος δὲ τούτων ἐβάδιζεν ἀνὴρ μείζων τετράπηχυς ἐν τραγικῇ διαθέσει καὶ προσώπῳ φέρων χρυσοῦν Ἀμαλθείας κέρας ὃς προσηγορεύετο Ἐνιαυτός*. L'altezza straordinaria si spiega pure senza coturni Apoll. II 49 *ἦν δὲ* (Ercole) *καὶ θεωρηθεὶς φοβερὸς ὅτι παῖς Διὸς ἦν. τετραπηχυαῖον μὲν εἶχε τὸ σῶμα.*

[2] Robert *Ann. dell'Inst.* 1880 p. 206 sgg., *Mon.* XI, tav. XIII.

[3] Ib. p. 210.

3. Dall'altro canto a quel bisogno artistico, quantunque potente, non sarebbe mai stato soddisfatto senza la completa mutazione delle opinioni religiose. Innalzando mediante i coturni le figure degli dei e degli eroi oltre l'altezza umana, gli antichi Greci davano espressione alla loro intima persuasione intorno l' essenza di essi. Quell'epoca che allontanò i coturni dal teatro, non volle lasciare neppure ai dei ed agli eroi una foggia tanto ideale, ma rappresentarli in guisa piuttosto umana. Che tale fosse la tendenza degli Alessandrini, lo sappiamo con certezza [1].

4 Fortunatamente ci è stato tramandato un monumento scenico colla stessa particolarità di cui si tratta: dico la celebre pittura vasculare di Ruvo, dipinta non prima dell'epoca di Alessandro Magno e probabilmente verso la fine del 4° o il principio del 3° secolo a. Cr.; pittura d'un'importanza eccezionale, sulla quale la nostra conoscenza del dramma satirico è quasi unicamente fondata, ma che nientedimeno finora non è stata bastantemente chiarita. Con lodevole cautela si limitò il ch. Wieseler [2] a precisare le difficoltà prodotte dalla mancanza dei coturni ai piedi dei tre attori tragici. Ora, quando si consideri la perfetta concordia in questo punto fra il detto vaso ruvese ed il fregio scenico di Pompei – concordia che si spiega in tanti casi per mezzo dell'influenza dell'arte alessandrina [3] – lungi dal crederla fortuita, si converrà, che il difetto dei coturni pure sul vaso riguarda una proprietà scenica del teatro della detta epoca [4].

[1] Helbig *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* p. 220 sgg.

[2] *Satyrspiel* p. 72 sgg.; *Denkmäler* etc. VI, 2.

Helbig *Untersuchungen* p. 226 sgg.

[4] L'epoca della statuetta dell'attore non è ancora stata determinata. Cfr. Robert *Ann. dell'Inst.* 1880 p. 212.

Tutti questi argomenti uniti non ammettono che una sola conclusione: gli originali degli affreschi tragici come del satirico – ed in conseguenza pure dei comici – appartengono all'epoca dell'ellenismo: risultato che verrà confermato dall'esame speciale delle singole scene. Ammesso ciò, si tratta di sapere, se la detta innovazione scenica sia stata introdotta in tutte le rappresentazioni teatrali. Tenendo conto però della invariabilità dell'uso religioso si dovrà approvare la conghiettura dello Helbig, che cioè le feste anticamente stabilite non l'accettassero, ma solamente le recenti. Avranno esistito insieme que' due costumi fra loro diversi, l'uno sostenuto dalla tradizione antica – ed accettato per le feste uffiziali anche dai Romani – l'altro dal gusto e sentimento moderno; e ciò trova analogie specialmente nell'arte greca.

L'esame circostanziato degli affreschi, tanto per le particolarità propriamente teatrali, quanto pei motivi drammatici, vien reso difficile dal triste stato del fregio stesso e dalla insufficienza dei mezzi necessarii. Oggetti dell'arte somiglianti agli affreschi e le rispettive testimonianze letterarie sono rarissimi; il teatro greco dopo l'epoca classica è presso a poco incognito. Per la tragedia qualche volta ci aiuterà il mito rappresentato: aiuto di cui siamo privi nella spiegazione delle scene comiche. Qui dobbiamo contentarci d' interpretare in genere l'azione espressa senza indagare le favole.

## Parete sinistra (A)

1. Scena tragica.

È rappresentato un attore in piedi, con attitudine calma, vestito con abito tragico. Voltandosi a d. tiene colla

mano d. alzata un po' innanzi uno scettro o bastone, mentre la s. è abbassata. Copre la testa una maschera con grande onkos, apertamente imberbe e di fattezze giovanili e vigorose, d'un' espressione tranquilla e di carnagione tinta in rosso. Il lungo chitone con maniche è cinto molto in alto sotto il petto e sembra verde chiaro. Numerose pieghe cadono dalla cintura in giù, ma corrispondono al leggiero muoversi del corpo; perchè mentre il ginocchio s. si curva un poco, il pie' d. sta addirittura alzato, attitudine che toglie ogni rigidezza ed immobilità. Sull' omero s. apparisce un mantello lungo, il cui colore è in genere uguale al chitone ed alla cintura, cioè verde chiaro. Però si riconoscono bene sulle spalle anche tracce di altri colori; sembra la s. paonazza, la d. azzurra chiara; variazione abbastanza nota nel costume scenico antico: si confrontino per esempio i musaici vaticani, i quali si riferiscono ad originali greci. — Finalmente le mani come la faccia della maschera mostrano una carnagione rossiccia.

Prescrivono gli « antichi artisti » presso Quintiliano, che la gesticolazione delle mani cominci e cessi colla voce: altrimente sarebbe il gesto difforme. Dunque l'attore si trova nel momento che recita un monologo calmo ma energico [1]. Lo stesso autore parlando del gesto dice che in genere si distinguono facilmente nei drammi gli umili dai nobili mediante la tranquillità del muoversi [2]. E la nobiltà del giovane apparisce da tutto il suo portamento. Accompagna le sue parole con un gesto della

[1] XI, 106: *Hic veteres illi artifices illud recte adiecerunt, ut manus cum sensu et inciperetur et deponeretur. Alioquin enim aut ante vocem erit gestus aut post vocem, quod est utrumque deforme.*

[2] XI, 111: *Plus autem affectus habent lentiora* .... 112 *itaque in fabulis iuvenum senum militum matronarum gravior ingressus est, servi ancillae parasiti citatius moventur.*

destra in avanti, che i detti artisti vogliono convenga ai lunghi discorsi [1].

L'attributo nella destra, checchè sia, dimostra che si presenta una persona maschile. Con ciò s'accorda perfettamente il lungo chitone, che però non scende fino ai piedi: particolarità, che sul nostro fregio non si osserva mai nelle donne nè della tragedia nè della commedia.

Resta di definire più esattamente il carattere del giovane rappresentato. Polluce, parlando delle maschere, distingue fra molti νεανίσκοι della tragedia. Ma fra tutti quei non saprei altro confrontare colla maschera in discorso che il πάγχρηστος descritto IV 135 così: πρεσβύτατος τῶν νεανίσκων ἀγένειος εὔχρως μελαινόμενος· δασεῖαι καὶ μέλαιναι αἱ τρίχες. Riguardo l'ultimo contrassegno è da confessare l'impossibilità di riconoscere ancora nell'originale i capelli neri.

Gli antichi critici ed i moderni hanno osservato, che nella tragedia antica dei Greci gli attributi si portavano colla mano sin., mentre la d. era destinata ad eseguir la gesticolazione [2]. Ne sembra una prova stringente la fermezza dell'uso anche nei musaici vaticani. Eccezione ne fa l'affresco di cui si tratta: l'attore regge il suo attributo colla destra. Cercherei forse una spiegazione speciale di questa particolarità, se essa non ricorresse anche nelle altre figure degli affreschi in discorso. Essi dunque contradicono espressamente alla fermezza dell'antico uso della tragedia, uso che i più intelligenti dell'epoca augustea ammira-

[1] XI 84: *Bracchii moderata proiectio remissis humeris et explicantibus in proferenda manu digitis continuos et decurrentes locos maxime decet.*

[2] Cfr. Robert *Ann. dell'Inst.* 1880 p. 209.

vano vantandolo ai loro contemporanei. Basti il noto passo d'Ovidio *Amor.* III 1, 11 sgg:

*Venit et ingenti violenta Tragoedia passu:*
*Fronte comae torva, palla iacebat humi:*
*Laeva manus sceptrum late regale movebat,*
*Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.*

Non credo d'ingannarmi riconoscendo anche in questa particolarità l'influenza d'una forma moderna delle istituzioni e regole sceniche.

2. Scena del dramma satirico.

A s. di chi guarda cammina lentamente un attore giovanile, senza coturni, ma vestito di scarpe basse e con espressione calma. La maschera imberbe è di colore paonazzo, porta l'onkos tragico ed ha fattezze femminili. Il lungo chitone con maniche, cinto sotto il petto, ed anche il mantello, che apparisce sotto il braccio d. ed alla gamba sin., sembrano paonazzi. Ha protesa la mano d. in guisa di chi espone, tenendola fra il petto e gli occhi, conforme alla nota regola retorica [1]. Il gesto del pollice d. aumenta l' espressione del moto. Vorrei credere che così l'abbia inteso Quintiliano XI 104 biasimandolo: *averso pollice demonstrare aliquid receptum magis puto quam oratori decorum.*

Riguardo il sesso della persona s'osservi il carattere delicato nella faccia e nelle forme del corpo, e dall'altro canto le tracce di carnagione rossa. Decisiva è solamente la cortezza del chitone: tutte le donne, come dissi, comiche e tragiche, portano sui nostri affreschi chitoni che scendono fino ai malleoli o gli oltrepassano.

[1] XI 112: *Tolli autem manum artifices supra oculos, demitti infra pectus vetant.*

Dichiarato con ciò il sesso maschile della persona, si tratta di precisare il suo carattere. E potrebbe sembrar in armonia coll'ἁπαλὸς νεανίσκος di Polluce IV 136: βοστρύχοις ξανθὸς λευκόχρως φαιδρὸς πρέπων θεῷ ἢ καλῷ. Ma il colore bianco della faccia si discosta da quello del nostro giovane, che mostra decisamente una carnagione rossa.

Dirimpetto a lui sta un vecchio barbato di forme piuttosto grosse e tozze con capelli bianchi ma viso rosso; porta un bastone nella destra ed è rivolto alla parte opposta con un gesto scurrile. Il corto chitone bianco lascia libere le ginocchia; un mantello un po' più lungo di colore giallo-rosso scende dal dorso; bassi stivali coprono i piedi. Colla stessa sicurezza, con cui abbiamo riconosciuta la prima maschera come tragica, possiamo riferire questo vecchio alla commedia: si veda la scurrile apertura della bocca e la grandezza delle narici insieme alla mancanza dell'onkos. Il corto chitone poi e l'attitudine presso a poco ridicola di chi protesta [1], rendono assai probabile, che si presenti una persona umile. Precisamente a lui conviene il πάππος δούλων, come risulta da Poll. IV 149: μόνος τῶν θεραπόντων πολιός ἐστι καὶ δηλοῖ ἀπελεύθερον. Le fattezze ed il muoversi degli attori dimostrano trattarsi di un soggetto allegro. Il racconto del giovane eccita nel vecchio sorpresa e protesto.

Se la scena appartiene nè alla tragedia nè alla commedia, rilevasi, che appartenga al dramma satirico, il quale in certo senso riunisce in sè quei due generi. Ma una rappresentanza del dramma satirico dipinta sul muro pompeiano nel primo tempo dell'impero romano, è cosa assai strana e richiede giustificazione. Si sa, che da lungo tempo, fino dall'epoca della Pliade alessandrina,

[1] Gesticolazione somigliante nella pittura presso Helbig n. 1470.

i drammi satirici erano spariti dal teatro: d'una innovazione di essi nessuna traccia presso gli scrittori antichi. Nientedimeno a Pompei non solamente esiste il summentovato affresco, ma vi si è trovato anche un musaico, ora nel Museo nazionale di Napoli, che rappresenta il maestro ed il coro dei Satiri (cf. Wieseler *Theatergebäude* tav. VI 1). Ivi si vedono anche le stesse due maschere che abbiamo incontrate nella nostra scena satirica: l'una tragica con alto onkos, capelli neri e carnagione bianca – ma barbata –, l'altra comica di un vecchio calvo, barbato e con tratti scurrili. Dunque gli originali dei detti monumenti datano da una epoca, in cui i drammi satirici erano bastantemente noti: vale a dire dall'epoca della Pliade.

Lo sappiamo fino dal Casaubono, che gli attori principali nel dramma satirico erano vestiti per l'appunto come quei della tragedia, e lo conferma la maschera tragica della persona a sin. Dunque il difetto dei coturni in essa – ed anche negli attori sul suddetto vaso ruvese presso Wieseler VI 2 – deve giustificarsi dallo stesso cambiamento delle instituzioni sceniche sopra esposto. La pittura pompeiana ed il musaico di Napoli non ci hanno conservato i soli indizii dell'influenza dei drammi satirici sull'arte greca sotto il regno di Tolomeo Filadelfo. Di grandissima importanza mi pare la notizia di Callisseno riferibile alle decorazioni paretarie della celebre tenda di quel re presso Ateneo V 196 sg.: *συμπόσιά τε ἀντία ἀλλήλων ἐν αὐτοῖς* (sulle pareti) *τραγικῶν τε καὶ κωμικῶν καὶ σατυρικῶν ζῴων ἀληθινὸν ἔχοντα ἱματισμόν, οἷς παρέκειτο καὶ ποτήρια χρυσᾶ*: - motivi che si vedono negli affreschi di Pompei, ed oltre di ciò, eseguiti con finezza veramente greca, su due pareti rinvenute negli scavi del Tevere, ora nel Museo tibe-

rino di Roma. Non fa maraviglia che queste due pareti dipinte sono dovute ad un pittore di nazionalità greca: *Σέλευκος ἐποίει* dice il graffito.

Fortunatamente ci rimane anche una testimonianza letteraria relativa al dramma satirico nell'epoca della Pliade: dico il controverso passo d'Orazio nell'arte poetica, dove egli discorre per l'appunto quasi allora formassero i drammi satirici parte dell'apparato scenico, mentre già secoli prima avevano cessato [1]. L'enigma non si scioglie che con la spiegazione trovata dal Wilamowitz; parla Orazio in cotale maniera sopra i Satiri indotto dal rispettivo passo di Neottolemo Pariano, da cui prese secondo lo scoliaste « *non quidem omnia sed eminentissima* (*praecepta artis poeticae*) ». Con certezza quindi risulta al mio parere l'epoca di Neottolemo: egli ha vissuto nel tempo della Pliade o almeno vicino ad essa.

[1] V. 220-240:

*Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum*
*Mox etiam agrestes Satyros nudavit et asper*
*Incolumi gravitate iocum tentavit eo, quod*
*Illecebris erat et grata novitate morandus*
*Spectator functusque sacris et potus et exlex.*
*Verum ita risores, ita commendare dicaces*
*Conveniet Satyros, ita vertere seria ludo,*
*Ne quicunque deus quicunque adhibebitur heros*
*Regali conspectus in auro nuper et ostro*
*Migret in obscuras humili sermone tabernas,*
*Aut dum vitat humum, nubes et inania captet.*
*Effutire leves indigna tragoedia versus,*
*Ut festis matrona moveri iussa diebus*
*Intererit Satyris paulum pudibunda protervis.*
*Non ego inornata et dominantia nomina solum*
*Verbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo,*
*Nec sic enitar tragico differre colori,*
*Ut nihil intersit, Davusne loquatur et audax*
*Pythias emuncto lucrata Simone talentum,*
*An custos famulusque dei Silenus alumni.*

3. Scena tragica.

A sin. siede sopra una sedia verde–chiaro in attitudine contristata e pensierosa un vecchio. La sua maschera è munita di alto onkos, bruno-rossa nella faccia e bianca intorno ai capelli ed alla barba. Il lungo chitone giallo manicato pende sopra le spalle fino alla sedia: al di sopra una clamide giallo–verde. Egli ha appoggiato il suo mento sul braccio sin., mentre il d. giace sotto il petto in direzione orizzontale, motivo frequente sulle pitture di Pompei ed altri monumenti d'ogni genere per esprimere la profonda mestizia [1]. Riguardo il carattere della maschera può paragonarsi l'*ἀνὴρ λευκός* di Polluce IV 134: *πᾶς μέν ἐστι πολιός· βοστρύχους ἔχει περὶ τῇ κεφαλῇ καὶ γένειον πεπηγὸς καὶ προπετεῖς ὀφρῦς καὶ παράλευκον τὶ χρῶμα, ὁ δὲ ὄγκος βραχύς*. Il penultimo contrasegno non si accorda col nostro vecchio, nella cui faccia ho osservato certe tracce di colore rosso, ed anche la barba, se sia o no *πεπηγώς*, non si distingue nell'originale [2]. Ma già hanno provato altri, e principalmente Robert [3], esser insufficiente ed incompleto il catalogo delle maschere presso Polluce dirimpetto ai monumenti tramandatici. Il vecchio dunque rimarrà senza nome.

Innanzi a lui si trova una donna di fattezze piuttosto invecchiate ed attristata. La sua maschera è di

[1] P. e. sulle rappresentanze delle Peliadi, di Danae, Penelope (cf. Benndorf e Schoene *Bildw. d. Lateran* p. 63; O. Jahn *Telephus und Troilus* p. 53 not.; Rohden *die Terracotten von Pompeji* tav. XXXV, 3). Anche sul quadro d'Adone (Helbig n. 340) s'osserva il medesimo gesto e negli affreschi tiberini ed esquilini (Robert *Ann. dell'Inst.* 1878 p. 265, *Mon.* X tav. LX[a]). Cf. pure la cosidetta Thusnelda nella loggia dei Lanzi, Ifigenia sulla rinomata ara negli Uffizi, i sarcofaghi cristiani (p. e. n. V del Campo santo di Pisa, sec. III) ed altri monumenti tanto antichi quanto moderni.

[2] Cf. Robert *arch. Zeit.* 1878 p. 22.

[3] Ibid.

colore bianco nella faccia ed indietro verde–chiaro. Lo stesso è del chitone lungo con coda (σύρμα) e del manto, che copre l'indietro della testa, il petto ed il dorso. Mentre il braccio sin. pende leggermente curvato, il d. si stende verso il compagno. Delle maschere di Polluce 139 non s'adatta altra che la πολιὰ κατάκομος descritta come segue: ὑπὲρ μὲν τὰς ἄλλας τήν τε ἡλικίαν καὶ τὴν ἀξίωσιν λευκόκομος μετρία τὸν ὄγκον ὕπωχρος.

Nobili e dignitose, quali appariscono le due persone, non lasciano in dubbio, che siano re e regina. La composizione scenica mi pare felicissima ed atta a fornire un'idea giusta dei semplici mezzi dell'apparato teatrale dei Greci. A mia opinione non v'è che una scena, la quale in questo punto si confronti con questa, anzi la superi; dico la seguente:

4. Scena tragica.

Riteniamo per un favore della fortuna, che la più bella e caratteristica di tutte le scene che esistano nei monumenti dell'arte, si trovi conservata benissimo.

1. A d. si vede un giovane imberbe ma vigoroso, con alto onkos e capelli neri, munito di spada e scettro giallo, che finisce a punta. Il lungo chitone con maniche è disposto in pieghe numerose all'innanzi e cinto sotto il petto. Dalle spalle scende fino ai calcagni una lunga clamide. In quanto ai colori del vestimento si è adoperato principalmente il paonazzo variandolo col giallo sul busto, sulla cintura e sulla parte inferiore del chitone: sono sotto questo aspetto, come già dissi, in accordo gli affreschi pompeiani ed i musaici vaticani.

La maschera del giovane è precisamente quella del πάγχρηστος (cf. sopra p. 119).

Egli va incontro ad un uomo vecchio e d'una gravità straordinaria. È inginocchiato, protende supplicando la d., poggiandosi colla sin. sul bastone (giallo)

o scettro che sia. La testa è coperta da una maschera paonazza con barba e capelli bianchi giallastri. Il lungo chitone con maniche, altamente cinto, e la clamide sulle spalle, che copre anche il braccio sin., mostrano un colore giallo conforme all'uso teatrale, secondo il quale gli sfortunati portavano siffatti vestimenti[1]. I piedi finalmente sono calzati con scarpe semplici.

2. Rivolgiamoci ora all'interpretazione della scena. Lo vede ognuno: si tratta d'una riconciliazione fra il giovane ed il vecchio, il quale è venuto da fuori ed è perciò rappresentato alla parte s. di chi guarda. Nobili sono ambedue: il solo loro contegno assai dignitoso lo proverebbe con assoluta certezza. Importanti sono poi lo scettro del giovane ed il vestimento di tutte e due le figure. Anche senza l'aiuto d'altri monumenti alla prima occhiata si riconosce il riscatto d'Ettore. C'è Achille, che commosso dalla preghiera dell'infelice Priamo gli stende la mano per alzarlo. La scena meglio che dalle nostre parole è illustrata dai versi dell'Iliade Ω 514 sgg.

*Αὐτὰρ ἐπεί ῥα γόοιο τετάρπετο δῖος Ἀχιλλεύς,*
*αὐτίκ' ἀπὸ θρόνου ὦρτο, γέροντα δὲ χειρὸς ἀνίστη*
*οἰκτείρων πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον.*

3. Al carattere di Priamo rassomiglia più di tutti la maschera dell'*ἀνὴρ λευκός* Poll. IV 134: *πᾶς μέν ἐστι πολιός, βοστρύχους ἔχει περὶ τῇ κεφαλῇ καὶ γένειον πεπηγὸς καὶ προπετεῖς ὀφρῦς καὶ παράλευκον τὸ χρῶμα, ὁ δὲ ὄγκος βραχύς.* Ma ciò che dissi intorno al vecchio

[1] Poll. IV 117: *οἱ δὲ ἐν δυστυχίαις ὄντες ἢ λευκὰ δυσπινῆ εἶχον μάλιστα οἱ φυγάδες, ἢ φαιὰ ἢ μέλαινα ἢ μ ή λ ι ν α* (cioè gialli *ἢ γλαύκινα.*

della scena precedente, qui deve ripetersi: il penultimo contrasegno (il *λευκὸς - καὶ παράλευκον τὸ χρῶμα*) dissente dalla maschera in discorso, nella cui faccia si vedono tracce manifeste d'un colore scuro, sia bruno sia rosso.

Polluce stesso annovera IV 142 Priamo fra gli *ἔκσκευα πρόσωπα*, senza dubbio a causa del suo berretto frigio, che sogliono dargli i monumenti. Ma siffatta copertura di testa manca all'affresco pompeiano, il quale non mostra nei costumi di Priamo alcun che di straordinario. Esso dunque non si trova d'accordo neppure con Polluce.

Esichio riferisce sopra un' altra maschera di Priamo s. v. *Πριαμωθήσομαι· ξυρήσομαι, ἐπεὶ τὸ τραγικὸν τοῦ Πριάμου πρόσωπον ξυρίας ἐστίν.* Il *ξυρίας* è stato descritto da Polluce IV 133 così: *πρεσβύτατος τῶν γερόντων, λευκὸς τὴν κόμην, προσκείμεναι τῷ ὄγκῳ αἱ τρίχες· τὸ δὲ γένειον ἐν χρῷ κουρίας ἐστὶν ὁ ξυρίας.* Il nostro affresco non rappresenta Priamo *κουρίαν* ma barbato, discostandosi in ciò diametralmente da Esichio.

Gli autori primarii dunque dei detti grammatici non riguardano l'epoca degli originali del fregio: riscontreremo poi pure altre rilevanti differenze e già n'abbiamo trovate di sopra.

Accennò il ch. Wieseler che il *ξυρίας* e l'*ἔκσκευον πρόσωπον* di Priamo anche essi s'oppongono fra loro, perchè il berretto frigio, proprio all' *ἔκσκευον πρόσωπον*, e l'onkos tragico del *ξυρίας* non trovansi mai insieme in una medesima maschera. Si capisce il perchè. Ma egli tronca il nodo invece di scioglierlo, conghietturando presso Polluce *Πέργαμος* in luogo di *Πρίαμος*. Che invece il tipo di Priamo ha avuto il suo sviluppo, insegnano i monumenti dell'arte greca e greco-romana.

[1] Cf. Wieseler *Ann. dell'Inst.* 1853 p. 53; *Satyrspiel* p. 71.

Imperocchè i vasi arcaici lo mostrano dirimpetto ad Achille nella figura del ξυρίας senza barba e capelli [1], la maggior parte dei vasi dell'Italia meridionale [2], i sarcofaghi [3] e le pitture della celebre tomba alla via Latina presso Roma coperto del berretto frigio e barbato; finalmente sulla pittura pompeiana (Helbig 1325) [4] sembra munito di barba e capelli senza berretto, come sugli affreschi in discorso: pittura la quale secondo la congliettura dello Helbig [5] sta probabilmente in relazione con un rinomato quadro del Theon, pittore dell'epoca dei Diadochi [6].

Dunque s'è cambiata nel lungo spazio di tempo, che dominava sul teatro la parte di Priamo [7], anche la sua maschera, formandosi secondo il tipo generale; i grammatici discordando fra loro si riferiscono a diverse epoche dello sviluppo di esso.

4. Anche il tipo d'Achille ha variato nei tempi diversi, secondo che ai Greci l'ideale del giovane pareva il *καλὸς κἀγαθός* o solamente il *καλός*. Troviamo perciò, fino da Omero e Platone, Achille sempre bello, ma ora di bellezza virile (*καλὸς κἀγαθός*) ora delicata (*καλός*.) Gli Alessandrini stessi differiscono in questo punto, come l'insegnano i bucolici ed i romanzieri. Bion XV, 17 lo rappresenta sotto ogni riguardo come un *γυναικοπρόσωπον*. Altri corrispondono più all' eroe omerico [8].

[1] P. e. Overbeck *Kunstmythologie* tav. XX, 3.

[2] Overbeck XX, 4; Helbig *Untersuchungen* p. 176 sg. 179.

[3] Overbeck ib.

[4] Steinbüchel *antiquar. Atlas* VIII B 2.

[5] Ib. p. 142 sgg.

[6] Plin. XXXV 144: *Bellum Iliacum pluribus tabulis (pinxit)*. Sopra il Priamo d'Aristofonte cf. Plin. ib. 138.

[7] Cf. Lucian. *Menipp.* c. 16.

[8] Cf. Philostr. *Heroic.* XIX, 5 p. 200 Kayser; Rohde *griech. Roman* p. 155 n. 4. — Sopra l'Achille del Parrasio cf. Plin. ib. 71.

Leggiamo presso Eliodoro (*Aethiop.* II, 35: ...*εἰσῆλθεν ὁ νεανίσκος Ἀχίλλειόν τι τῷ ὄντι πνέων καὶ πρὸς ἐκεῖνον τὸ βλέμμα καὶ τὸ φρόνημα ἀναφέρων, ὀρθὸς τὸν αὐχένα καὶ ἀπὸ τοῦ μετώπου τὴν κόμην καὶ πρὸς τὸ ὄρθιον ἀναχαιτίζων, ἡ ῥὶς ἐν ἐπαγγελίᾳ θυμοῦ καὶ οἱ μυκτῆρες ἐλευθέρως τὸν ἀέρα εἰσπνέοντες, ὀφθαλμὸς οὔπω μὲν χαροπός, χαροπώτερον δὲ μελαινόμενος, σοβαρόν τε ἅμα καὶ οὐκ ἀνέραστον βλέπων, οἷον θαλάσσης ἀπὸ κύματος εἰς γαλήνην ἄρτι λεαινομένης.* Questo sarebbe il caso del tipo d'Achille sull'affresco in discorso.

5. La scena riproduce un atto di tragedia; perciò essa non è derivata direttamente dall'Iliade, ma da una certa tragedia. Difficilmente si sciolgono le questioni intorno l'originale, essendo il riscatto d'Ettore stato il soggetto di numerosi drammi presso i Greci. Ciò nondimeno bisogna esaminare la storia del detto mito nella tragedia, sebbene poca sia la speranza di riuscire con un risultato sufficiente.

Conforme in genere all' Iliade Eschilo trattò il riscatto d'Ettore nei *Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα*, favola terza della sua trilogia così detta dei Mirmidoni. Innovando però i due motivi principali della favola ha creato un dramma pienamente diverso dal racconto omerico: dico l'amore fra Achille e Patroclo in maniera dell'*ἐραστής* ed *ἐρώμενος* e l'introduzione di Andromaca. Intorno ad Andromaca si confronti lo scolio Eur. *Androm.* v. 1. (*Tragic. fragm.* 261 Nauck): *ὡς Αἰσχύλος Λυρνησσίδα προσαγορεύσας τὴν Ἀνδρομάχην ἐν τοῖς Φρυξίν, ἔνθα καὶ ξένως ἱστορεῖ Ἀνδραίμονος αὐτὴν λέγων·*

*Ἀνδραίμονος γένεθλον ὦ Λυρνησίου*
*ὅθενπερ Ἕκτωρ ἄλοχον ἤγαγεν φίλην,*

parole che vengono indirizzate ad Andromaca. All'azione stessa la comparsa di lei sulla scena sarebbe stata super-

flua ed inutile, se vi avesse solamente pianto il suo marito e non avesse avuto anche una parte principale. Al poeta tragico non si permette lo stesso che all'epico. Presso Omero ed anche nei monumenti dell' arte il piangere d'Andromaca dopo il ritorno di Priamo produce un effetto potentissimo; presso Eschilo che scioglie il problema di riconciliar Achille, siffatto lamento avrebbe mancato di giustificazione drammatica. Queste circostanze ben ponderate non ammettono che una sola spiegazione: nel dramma di Eschilo non è Priamo che riconcilia Achille, ma Andromaca. Come già accennarono il Ribbeck ed altri, le parole sopra citate Achille le indirizzò alla moglie del suo nemico, quando egli sentì intenerirsi.

Il contenuto dei *Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα* di Eschilo era dunque come segue: Mercurio – non Tetide come presso Omero – prepara Achille al presentarsi di Priamo. Poi Achille è seduto in iscena lungo tempo, tacendo, velata la testa, immerso in profondo dolore: invano il coro dei suoi Mirmidoni tenta consolarlo. Comparisce Priamo guidato probabilmente da Mercurio: ma immobile siede Achille. In questo momento deve essere venuta Andromaca: l'amore della moglie, non quello del padre, piegò il nemico inesorabile. Accettato il riscatto finisce la tragedia [1].

Una tragedia *Φρύγες* di Sofocle è conosciuta: si trova conservato un frammento poco caratteristico della preghiera di Priamo. Ma confrontate le altre favole di esso colle corrispondenti eschilee, p. e. Elettra, Filottete, Aiace, sembrerà assai probabile che anche nella tragedia in discorso Sofocle abbia abbandonato la versione creata

[1] I monumenti composti dal Benndorf *Ann. dell' Inst.* 1866 p. 241 sgg. rappresentano il mito omerico o semplice o già confuso coll'eschileo: Priamo si vede dirimpetto ad Achille o solo o accompagnato da Andromaca ed altri membri della famiglia.

da Eschilo per accostarsi strettamente al racconto dell'Iliade: ἔχαιρε δ' ὁ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ, ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιίᾳ (Ath. VII 277 e).

Di Astidamante è tramandato il titolo della sua tragedia Ἕκτωρ.[1] Ἕκτορος λύτρα pure scrissero Dionigio il tiranno[2] e Timesiteo[3]; fra i Romani Ennio ed Accio (nell'Epinausimache). Mentre i drammi dei primi tre sono affatto sconosciuti, di quei dei poeti romani restano alcuni frammenti. Bisogna qui trattarli, non che i medesimi stiano in alcuna relazione cogli affreschi di Pompei – il dramma romano non ha avuto nessun' influenza sull'arte pompeiana[4] –, ma forse gli originali greci di essi debbono essere considerati.

Secondo i frammenti indubitati presso Ennio l'azione procedeva così: Achille ricusa il suo aiuto contro Ettore. Aderendo finalmente manda il suo amico alla lotta. Ucciso Patroclo, Achille sente i lamenti nel campo greco e sortito dalla tenda apprende la morte dell'amico; domanda le armi. Ricevutele da Tetide va nella mischia per vendicare Patroclo. — Tutto ciò precedeva alla tragedia «*Hectoris lutra*»: della quale non ci è rimasto più che due frammenti. Nel primo Priamo prega i Mirmidoni – che formavano il coro – di lasciarlo passare liberamente alla tenda d'Achille (fr. XIV Ribbeck), nell'altro egli chiede ad Achille di rendergli il corpo del figlio (fr. XV).

Crede il Ribbeck[5] essere in questa tragedia di Ennio compresa la trilogia eschilea Μυρμιδόνες, Νηρηΐδες,

[1] Welcker *griech. Trag.* III 1058.
[2] Nauck p. 616.
[3] Suid. s. v.
[4] Cf. Robert *arch. Zeit.* 1878 p. 20.
[5] *Die röm. Trag.* p. 126 sg.

*Ἕκτορος λύτρα*, senza poterlo provare. L'identità del coro presso Ennio e nella prima favola di Eschilo non prova niente: anzi si spiega bastantemente, quando si consideri, che in una « Achilleide drammatica » il coro non può formarsi facilmente da altri che dai Mirmidoni. L'altra ragione del Ribbeck è questa [1]: » *Wenn Plautus im Epidicus* I, 1, 32 *scherzt*

*Mulciber credo arma fecit quae habuit Stratippocles;*
*Travolaverunt ad hostis: tam ille prognatus Theti*
*Etsi perdat, alia ei adportabunt Nerei filiae,*

*so ist Ladewigs Vermuthung sehr annehmbar, dass er an unsre Tragoedie (d.h. die des Ennius) gedacht habe... Von Aeschylus würde Ennius das Motiv entlehnt haben, wie es auch von Hygin (aus Ennius cf. p.* 130) *aufgenommen ist. Der Vorgang selbst könnte bei den Römern allenfalls auf eine Erzählung beschränkt sein, obwol auch die wirkliche Erscheinung eines Nereidenchors auf römischer Bühne nichts gradezu unglaubliches hat.*

Esaminato il procedere di Plauto ed Igino, queste supposizioni saranno da confutarsi. Spesso Plauto, dove allude ai miti ed instituzioni propriamente greche, esprime fedelmente il suo originale greco: nessun passo di questo genere, per quanto io ne sappia, s'è trovato finora, che provenga da lui stesso. Dunque nell'Epidico parla il rispettivo poeta greco alludendo alla favola eschilea.

Intorno ad Igino può affermarsi che egli racconti il mito eschileo. Sebbene ivi non si presenti Andromaca, tanto il coro delle Nereidi, quanto l'atto del pesare vengono riferiti: motivi che sono stati introdotti nel dramma da Eschilo [2].

[1] Ib. p. 124 sg.
[2] Benndorf *Ann. dell'Inst.* 1866 p. 252 sgg.

Confrontando poi Eschilo ed Ennio, si rinverrà una differenza. Presso Ennio Priamo, appena entrato nel campo dei Greci, implora la misericordia dei Mirmidoni, fr. XIV:

*Obsecro per vos et vostrorum ‹ ducum ›*
*Imperium et fidem, Murmidonum vigiles, commiserescite.*

Quindi deriva che esso non sia stato accompagnato da una divinità, mentre parmi assai probabile presso Eschilo tale compagnia. Imperocchè nel principio della tragedia Priamo viene consolato riguardo al conservarsi del corpo d'Ettore in questo modo:

ἀνὴρ δ' ἐκεῖνος ἦν πεπαίτερος μόρων,

senza dubbio da un dio; e dobbiamo supporre Mercurio, perchè egli nell' Iliade accompagna Priamo nel campo greco, Δ 414, ed il medesimo certamente comparse nella tragedia eschilea per preparar Achille al presentarsi di Priamo, mentre Ennio lasciò Priamo, come dissi, senza aiuto divino.

Del mito eschileo non si trovano tracce nel dramma enniano, del mito omerico moltissime: tutta l'introduzione per così dire, fr. I-IX Ribb., si riferisce ad Omero. La questione dunque intorno l'originale di Ennio rimarrà indecisa, sia esso stato Omero o un tragico [1] o ambedue.

Non diversamente dobbiamo giudicar sopra l'*Epinausimache* di Accio. Lo insegna il fr. XVI, che Priamo si presentò in iscena per recitar la sua preghiera ad Achille, e sappiamo pure dal fr. XIII, essere stato

[1] Godofredo Hermann pensò ai Frigi di Sofocle, credo a torto Imperocchè il coro enniano era formato da Mirmidoni, quello di Sofocle da Frigi, come l'insegna il nome della tragedia.

restituito a Priamo il corpo d'Ettore. Disgraziatamente altre notizie non ci sono tramandate.

Ritorniamo adesso all'affresco pompeiano. La rappresentanza di esso mostra un motivo diverso dalla tragedia di Eschilo: qui Priamo stesso intenerisce Achille, nell'affresco lo fa Andromaca. Bisogna dunque cercare un tragico posteriore, il quale con intenzione si sia allontanato dal mito eschileo, ritornando al poeta epico.

6. Siamo ora arrivati ad un punto, ove è necessario rivolgere lo sguardo indietro, sull'affresco cioè precedente a questo, rappresentante un re vecchio ed una vecchia regina, che indirizza a lui un mesto discorso. Fra questo re e Priamo esiste completa rassomiglianza, tanto nel costume, in ispecie nei colori, quanto nel contegno della figura. Non si può ammettere che l'artista, se avesse voluto esprimere persone differenti, non l'avrebbe potuto: basta a mio parere questa ragione per assegnare con grande probabilità la terza scena alla stessa tragedia, alla quale appartiene il riscatto d'Ettore rappresentato nella quarta. Unita poi con un altro argomento la credo di forza decisiva. Il tragico cioè che compose la scena fra Achille e Priamo, abbandonò, come ho esposto sopra, il mito d'Eschilo per accostarsi strettamente all'Iliade. Ammessa ora la mia combinazione fra le due scene III e IV – ed io la ritengo indubitata – s'offre una spiegazione, soddisfacente in ogni riguardo, anche della terza scena. La compagna vecchia e piangente di Priamo, cioè Ecuba, lo dissuade dal recarsi nel campo greco per riscattare il più caro dei suoi figliuoli, mentre Priamo siede profondamente attristato, ma deciso d'obbedire all'ordine di Giove: scena per l'appunto così raccontata nell'Iliade. Dunque il tragico, come nel riscatto d'Ettore, così nel dialogo fra Ecuba e Priamo s'è strettamente attenuto all'epico senza innovare niente, contro il prescritto d'Ari-

stotele, ma conforme alla regola presso Orazio (*A. P.* 127 seg.).

*Rectius Iliacum carmen deducis in actus*
*Quam si proferres ignota indictaque primus.*

5. Scena comica.

La scena esibisce un attore rivolto a sin., di corporatura tozza, portante sul viso una maschera giallo-verde con capelli e barba bianchi. È vestito di chitone a maniche bianco ed altamente cinto, che gli arriva in molte pieghe al di sotto delle ginocchia, non scostandosi dalla veste tragica che per la cortezza [1]. Anche il mantello visibile al fianco sin. del corpo è d'un colore bianco – che si usa tanto nella commedia quanto nella vita comune –, ma secondo che splende la luce, cangia fra un colore giallognolo e verde; calze basse coprono i piedi. Tiene nella d. un bastone, a cui s'appoggia, e puntando il gomito sin. su questa mano, tocca colla sin. la sua barba. In quell'attitudine posata, curvando un po' all'innanzi le ginocchia, guarda fissamente il suo compagno.

Gli indizii principali per distinguere fra loro le maschere comiche dei vecchi sono tre: lo sciarpellare delle sopraciglia, la calvizie della testa ed in terzo luogo la *στεφάνη τριχῶν*. Mentre i primi due indizii qui non si trovano, l'acconciatura dei capelli, che s'intende sotto

[1] Perciò non s'ammette per tutti i casi la descrizione del costume comico presso Polluce IV 118: *Κομικὴ δὲ ἐσθὴς ἐξωμίς. ἐστὶ δὲ χιτὼν λευκὸς ἄσημος κατὰ τὴν ἀριστερὰν πλευρὰν ῥαφὴν οὐκ ἔχων ἄγναπτος.* Nè sulla nostra pittura cioè, nè sul rilievo comico di Napoli si vedono le persone vestite della detta *ἐξωμίς*. Meglio s'adatta la descrizione di Polluce alla commedia antica, come risulta dai vasi dipinti. Del resto cf. Wieseler *Satyrspiel*. l. c.

la *στεφάνη τριχῶν* [1], è alzata oltremodo: cosa che esprime una certa nobiltà del portatore. Considerato tutto ciò, fra le maschere di Polluce viene in considerazione solo il *πρεσβύτης μακροπώγων καὶ ἐπισείων*, IV 144: *στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει, ἐυπώγων δ' ἐστι καὶ οὐκ ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, νωθρὸς δὲ τὴν ὄψιν.* L'espressione d'inerzia è prodotta dalla corporatura grossa e dall'attitudine del posarsi [2].

Innanzi alla descritta sta un'altra figura virile imberbe, che guardando sul suolo pensierosa o attristata volta le spalle a sin. Ha abbassata la d., e la sin. sollevata al mento. Le ginocchia si curvano un poco in avanti. Porta una maschera con tracce di colore rosso ed è vestita anche essa di corto chitone che le giunge al di sotto delle ginocchia, e di un piccolo mantello, che cade con un lembo sopra la spalla s.: ambedue di colore bianco, ma cangiante nel giallo-verde. Ai piedi si vedono scarpe basse. Essendo alzate le sopraciglia l'identità del giovane coll'*οὖλος νεανίσκος* sembra per sè possibile. Ma dall'altro canto egli non è bello come l'*οὖλος*, anzi piuttosto brutto, ed oltre ciò manca sulla fronte la ruga. Poi bisogna tener conto dell'*ἀγροῖκος*, Pollux IV 147: *τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χείλη πλατέα καὶ ἡ ῥὶς σιμὴ καὶ στεφάνη τριχῶν:* ma omessa è la stefane. Dunque se la detta persona non rappresenta uno schiavo, io non saprei determinarla.

Intorno all'azione non è manifesto, se parli il vecchio o il giovane o nè l'uno nè l'altro. Ma tanto si vede, esser accaduta al giovane qualche cosa sgradevole: sembra

[1] Cf. Robert *arch. Zeit.* 1878 p. 23; Ficoroni *de larvis* tav. XXXXI, 3; LXXXIV.

[2] Nello stesso atto di posarsi si trova Sileno sulla summentovata parete tiberina di Seleuco ascoltando una flautista. — Un altro esempio della maschera in discorso presso Robert l. c. p. 23, tav. 5, 2.

biasimarlo il vecchio. — Del resto si confronti la scena ercolanese, dove il padre sorprende il suo figlio colla flautista: l'espressione del padre rassomiglia completamente a quella del nostro vecchio [1].

6. Scena tragica.

A d., ma voltata a sin., si vede una donna giovane in attitudine tranquilla. La maschera verde-bianca porta l'onkos oltremodo alto; il lungo chitone a maniche, di colore verde-bianco, è disposto all' innanzi in pieghe. Un mantello del medesimo colore vela l'occipite e giunge sul dorso fin alla metà del corpo, poi è stato tirato innanzi sul seno, scendendo sopra il braccio sin. Il braccio d. s'abbassa in giù fin al gomito; l'avambraccio giace in direzione orizzontale sotto il petto, poggiando il gomito sin. L'avambraccio sin. sta ricurvo all'insù per sostener il mento.

Col capo velato e coll'atteggiamento delle braccia – segni ben noti di lutto – stanno in certa armonia la fisionomia ed il portamento immobile della persona. Vi si vede una profonda emozione, che però non è recente ma già tranquillizzata, espressa in una donna di dignità veramente reale. Essa si confronta sotto ogni aspetto benissimo colle « donne sventurate » della biblioteca vaticana, le quali stanno in procinto d' uccidersi. E principalmente l'atteggiamento di Canace rassomiglia tutto alla descritta, se non che essa porta nella s. il pugnale [2]. Fuor di dubbio la giovane in discorso appartiene a quella sfera. — Potrebbe chiamarsi *κατάκομος ὠχρά*, Poll. IV 140: *μέλαινα τὴν κόμην, βλέμμα λυπηρόν· τὸ δὲ χρῶμα ἐκ τοῦ ὀνόματος.*

[1] Cf. il vaso rappresentante un uomo pauroso e sgridato da una donna furiosa, che certamente non si riferisce alla *Πυτίνη* di Cratino, *arch. Zeit.* 1855 LXXVIII 3.

[2] Raoul-Rochette *Peint. ant. inéd.* tav. I.

La segue a sin. di chi guarda e volta a sin. una figura femminile di proporzioni più piccole, coperta solamente di chitone lungo e cinto, ma senza maniche. La mano sin. è distrutta. La cattiva conservazione non lascia veder le tracce della maschera: ma in ogni caso mancava l'onkos. Se essa abbia qualche cosa nella mano, non si distingue.

È manifesto che la detta donna ha un'importanza secondaria; il chitone aperto la dimostra serva.

È stato supposto dal Feuerbach [1], che le persone sceniche non partecipanti all'azione stessa — e questo sarebbe forse il caso della serva — rappresentino sulle pitture il coro. Ma un esempio, la donna a d. della cosidetta Fedra (Helbig 1464), può spiegarsi in altra maniera; l'altro appartiene ad un dramma satirico. Il musaico vaticano [2] esibisce un Satirisco munito di mantello e balzante, mentre Sileno vestito da attore tragico sta considerando. Pei Satiri del coro l'uso scenico, per quanto io ne sappia, richiede il parazoma, pel Satiro attore senza eccezione il mantello [3]. Da ciò rilevasi che il Satirisco in discorso fa la funzione da attore secondario. Il saltellare di esso anche sulla scena non reca maraviglia; sono i Satiri *σκιρτητικοὶ ἄνθρωποι* [4].

## Parete di fondo (B).

7. Scena comica distrutta.
8 Scena tragica.

A sin. siede sopra un poggio verde - o una sedia - una figura femminile, rivolgendosi a s. Ha velata la

[1] Cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 323; Helbig n. 1464 p. 351.
[2] Wieseler tav. VIII 11.
[3] Wieseler *Satyrspiel* p. 36.
[4] Cinque persone mascherate rappresentanti il coro sull'intaglio presso Wieseler XII 45. Sette sulla pittura della tomba cirenaica appartenente incirca all'epoca d'Augusto ib. XIII 2.

testa col mantello che scende in giù. La maschera con alto onkos è presso a poco distrutta e irriconoscibile, e lo era già due anni fa; del chitone giallo e verde-bianco poco si è conservato. Nel solito atteggiamento di lutto sostiene colla d. il gomito s. avvicinato al mento per poggiarlo, guardando fissamente e quasi sorpresa verso l'uomo, che s' incammina incontro ad essa.

La persona in discorso parve virile al Sogliano, quando la descrisse nelle *Notizie degli scavi* 1879 p. 150. Ma dirimpetto all'originale – e si vede anche nel disegno del Sikkard – e confrontati tutti gli altri affreschi, le forme del corpo mi parvero decisamente muliebri. Disgraziatamente l' indietro della maschera, cioè i capelli, son nascosti sotto il velamento, e la faccia è irriconoscibile: il perchè il carattere della maschera non può definirsi.

L'altro attore, che porta una maschera paonazzo-chiara barbata e di fattezze senili ma dignitose, è vestito di lungo chitone a maniche gialle con largo orlo paonazzo, cinto da zona gialla. La clamide di colore giallo al-l'innanzi, al disotto paonazzo, cade dietro le spalle. Abbassata la sin., esso tiene – contro la regola della tragedia antica – nella d. il bastone (forse originalmente uno scettro) protendendola verso la matrona in atto di chi riferisce cose contristanti. – La maschera potrebbe esser quella dell' ἀνὴρ λευκός di Polluce, se nella faccia non si trovassero tracce di colore bruno.

Non può negarsi la somiglianza fra questo vecchio e Priamo sugli affreschi 3 e 4; le maschere paonazze e barbate, le fattezze nobili ma profondamente dolorose, l'attributo e finalmente l'espressione generale del contegno, tutto identico! L'artista non ha lasciato alcun dubbio, che fosse sua intenzione identificare Priamo col vecchio in discorso. Egli ha voluto rappresentare una

terza scena del mito troico, in cui figuravano Priamo ed una matrona – certamente Ecuba – [1]; Ecuba cioè è avvisata da Priamo d'un triste avvenimento.

Intorno alle particolarità del mito niente può dirsi, se non che sono esclusi i drammi del riscatto d'Ettore; giacchè la sola scena di essi, la quale potrebbe presentarci Priamo ed Ecuba insieme, già fu dipinta sull'affresco 3 dallo stesso pittore.

9. Scena tragica.

A sinistra si muove voltato a destra un uomo di contegno nobile, con maschera barbata violacea, ma assai guastata. Sembra coperto di lungo chitone a maniche paonazze e cinto al petto, e di clamide di colore incerto, che dà in turchino. Tiene nella sinistra una lancia – ossia uno scettro con punta di sotto – e stende innanzi la destra, quasi discorresse con energia.

Accanto gli sta un fanciullo che si volge alla sinistra; indossa un abito lungo violaceo ed ha incrociate le braccia sotto il petto. La sua maschera ora irriconoscibile mancava fuor di dubbio dell' onkos. L'espressione del suo portamento è decisamente ardita, di chi senza paura intraprenda cose anche superiori alle sue forze; dobbiamo quindi dedurre esser egli di sesso virile.

Per quanto spetta all' azione, segue dall' attitudine delle due persone, che la persona a sin. non parli col fanciullo ma con sè stessa o cogli spettatori, vuol dire col coro [2].

È a deplorarsi, che della testa dell' uomo non sia conservato di più. Imperocchè confrontando la persona

[1] Sopra le rappresentanze d'Ecuba cf. Mau *Ann. dell'Inst.* 1878 p. 241 sgg.

[2] Il ragazzo dunque non ha una funzione corrispondente a quella dell'Eurisace nell'Aiace sofocleo.

in discorso col Priamo della scena anteriore n. 8, e principalmente il portamento del corpo, nonchè il costume, non mi riesce di rinvenir fra essi una differenza di qualche entità. Al contrario la testa curvata leggermente, la destra protesa nello stesso atto, il moversi nella stessa direzione; poi il carattere ed il colore della maschera, per quanto se ne riconosca, il paonazzo dell' abito – le poche tracce di turchino in 8 non vi contradicono, essendo anche qui colore principale il paonazzo –: tutto questo insieme mi sembra d'un peso decisivo. Anche l' attributo che regge la persona n. 8, cioè lo scettro con punta di sotto, ossia lancia, può supporsi in n. 7; ivi s' è conservata solamente la parte di mezzo, mancano le parti inferiori e superiori dell' attributo.

Il peso di questi argomenti viene aumentato da un fatto importante. Nella mia pianta p. 110 si veggono le due scene in discorso succedersi in angolo retto immediatamente. Lo spettatore che stava osservando gli affreschi era quasi costretto a riconoscere subito l'identità delle due persone: il che vuol dire, che tale era stata anche l' intenzione del pittore.

Ma chi è stato significato sotto la persona del fanciullo? Se finora ho ben combinato, un figliuolo di Priamo. Ammesso inoltre, che l'espressione coraggiosa nel contegno del ragazzo non sia fortuita ma caratteristica per lui e fornita dal mito, allora la spiegazione di esso si offre indubitata: sarà Troilo, detto *ἀνδρόπαις* oppure *ἀνδρὸς φρόνημα ἔχων* dagli scrittori. Non temendo i Greci ed esercitando fuori della città i suoi cavalli egli fu ucciso sotto gli occhi dei genitori, come l'insegnano i ben noti monumenti: favola secondo le Cypria messa in iscena da Frinico e Sofocle e notissima in tutte le epoche dell' antichità. Presso Sofocle – la tragedia di Frinico è

sconosciuta – compare in scena il pedagogo di Troilo. Priamo [1], un messaggiero (forse identico col pedagogo), un coro frigio; altro non sappiamo.

Assai probabilmente in un dramma relativo all'incominciare della rovina della casa di Priamo non mancò la più sventurata di tutti, Ecuba. Anche di Troilo tacciono i testimoni: ma la possibilità, che egli pure nel principio di una siffatta tragedia insieme a Priamo sia stato rappresentato, sarà ammessa tanto più volentieri, quantochè Troilo e Priamo sogliono riunirsi presso gli scrittori e nei monumenti. *Μεῖον γὰρ ὄντως Τρωίλος ἐδάκρυσεν ἢ Πρίαμος* dice Callimaco (fr. 363 Schn.); il vaso del *Cabinet Durand* (De Witte n. 375) confronta Priamo e Troilo con Paride ed Elena! E conosciamo una scena analoga fra un uomo tragico ed un fanciullo dipinta nell'epoca alessandrina dal ben rinomato Aristide, Plin. XXXV 100: *Pinxit.. tragoedum et puerum.* – Oltre di ciò si paragoni il Sileno ed il Satirisco del musaico vaticano.

So che due congetture unite non producono mai verità. Ma si osservi, che i due affreschi i quali esibiscono Priamo, l'uno con un fanciullo, l'altro con Ecuba, si seguono immediatamente. Eccetto questo caso, il seguirsi di due scene tragiche non è ripetuto nel fregio che una volta, cioè nel n. 3 e 4: scene che appartengono secondo il mio parere sopra esposto ad una medesima tragedia, al « riscatto d'Ettore » d'autore ignoto. Due dunque sono le ragioni che richiedono un siffatto nesso anche fra le scene 8 e 9, l'una rappresentante Priamo e Troilo, l'altra Priamo che avvisa o consola la sua sventurata consorte.

Che queste congetture non manchino di dubbî, non l'ignoro; ma, come dissi, mi sento spinto ad esse

[1] Welcker *Zeitschrift f. d. Alterthumswiss.* 1850 p. 150 sg.

da circostanze sotto ogni riguardo rimarchevoli [1]. Speriamo sul progresso della scienza.

10. Scena comica.

A sinistra vi è una figura maschile con maschera di colore irriconoscibile sul petto. Il corto chitone giallognolo bianco, cinto al petto mediante un nastro, non giunge fin alle ginocchia. Le scende sul dorso un mantello, di cui apparisce un lembo al di sotto del braccio sinistro. Due anni prima il sig. Sogliano dice d'aver visto anche calzoni gialli: io nel mese di giugno non ne ho potuto osservare alcun avanzo. Anche le scarpe basse sono di colore giallognolo. Curvate un poco all'innanzi le ginocchia, chiusi i pugni vicino al corpo, egli sta guardando verso il gruppo dirimpetto in attitudine di chi aspetti o discorra commosso [2].

Fra i giovani della commedia Polluce distingue i ben educati (*πεπαιδευμένοι*) e rustici (*ἀγροῖκοι*). Riguardo l'espressione generale il nostro parmi decisamente grossolano. Il perchè l'artista l' ha ritratto vestito in modo indecente [3]. Nientedimeno anche l'*ἀγροῖκος* non soddisfa alla persona suddetta in ogni rapporto. La descrisse Polluce così IV 149: *τῷ δὲ ἀγροίκῳ τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χείλη πλατέα καὶ ἡ ῥὶς σιμὴ καὶ στεφάνη*.

[1] Nelle tragedie concernenti il riconoscimento di Paride potrebbe aver luogo la scena 8 (cf. Welcker *gr. Trag.* I 466). Il mito conosce il figlio di Paride ed Oenone *Corythus* (Parthen. 34) come un fanciullo ardito che aiuta sui sarcofaghi etruschi colla scure il suo padre assalito dai fratelli (cf. O. Jahn, *arch. Beitr.* p. 346 tav. XIV). Sebbene io ritenga quel motivo per ben antico, non conviene però alla tragedia.

[2] Quint. XI 104: *Quin compressam etiam manum in poenitentia vel ira pectori admovemus, ubi vox vel inter dentes expressa non dedecet: quid nunc agam? quid facias?*

[3] Theophr. *car.* 4: (*ἀγροίκου*) *ἀναβεβλημένος ἄνω τοῦ γόνατος καθιζάνειν, ὥστε τὰ γυμνὰ αὐτοῦ φαίνεσθαι*; Philetaerus presso Ath. I p. 21c: *ἀμφὶ στέρνοις οὐ καθήσεις μηδ' ἀγροίκως ἄνω γόνατος ἀμφέξει*. Cf. Becker *Charikles* III[2] p. 171 sg.

τριχῶν. Non trovandosi la στεφάνη τριχῶν sopra la maschera, la determinazione proposta deve essere rigettata. Per esser breve, vediamo uno schiavo giovane: siffatto abbigliamento tanto da Polluce quanto dai monumenti fu attribuito agli schiavi [1].

A destra del descritto si vede un gruppo di due persone femminili, delle quali l'anteriore chinando innanzi il capo solleva l'omero destro coll'espressione d'un sentimento umile [2]. Porta una maschera con fattezze nè ridenti, nè sdegnate, lungo chitone con maniche verde-bianche e manto giallo, il quale dalla spalla sinistra cinge innanzi la metà della persona ed è sospeso con un lembo sopra il braccio sinistro: motivo che esprime il riposo del corpo [3]. Poggiando la mano destra sul dorso ha proteso il braccio sinistro, significando in questa guisa, come i Napoletani d'oggi, lo sdegno [4] o soltanto la sorpresa. L'indecenza dell'atteggiamento della spalla d. vien aumentata dal carattere dei vestimenti: poichè nella vita comune – ed è questa che rappresenta la commedia – ritenevasi per indizio dell'abbondanza o d'un mestiere sordido il portare un abito a vari colori [5]. Perciò

[1] Poll. IV 119: τῇ δὲ τῶν δούλων ἐξωμίδι καὶ ἱματίδιόν τι πρόσκειται λευκὸν ὃ ἐγκόμβωμα λέγεται ἢ ἐπίῤῥημα. Wieseler XI 1, 4.

[2] Quint. XI, 83: *Humerorum raro decens allevatio atque contractio est: breviatur enim cervix et gestum quendam humilem atque servilem et quasi fraudulentum facit, cum se in habitum adulationis, admirationis, metus fingunt.*

[3] P. e. la statua d'una donna di commedia in terracotta rinvenuta a Pompei, cf. v. Rohden *die Terracotten von Pompeji* tav. XXXV, I.

[4] Cf. Jorio *Mimica degli antichi* p. 339 tav. XIV. Si sbaglia Sogliano dicendo l. c. p. 151: « ha preso colla s. il braccio d. della donna (d'indietro) ». Il medesimo tiene la persona in discorso per uomo, non per donna (ib.).

[5] Cf. Artemidoro *Onirocr.* II 3: γυναικὶ δὲ ποικίλη καὶ ἀνθηρὰ ἐσθὴς συμφέρει, μάλιστα δὲ ἑταίρᾳ καὶ πλουσίᾳ. ἡ μὲν γὰρ διὰ τὴν ἐργασίαν, ἡ δὲ διὰ τὴν τρυφὴν ἀνθηραῖς ἐσθῆσι χρῶνται. Cf. Becker *Charikles* III² p. 199 sgg.

non credo sbagliarmi riconoscendo nella persona in discorso una meretrice, quantunque non possa identificarla con alcuna di quelle che si trovano annoverate presso Polluce 152 sgg. Sappiamo pure da Varrone (presso Nonio Marcello p. 196 *R)* che nella commedia nuova le meretrici portavano chitoni tanto lunghi: « *cum etiam Thais Menandri tunicam dimissam habeat ad talos* ». — Della donna, che sta più indietro, ma vicino alla suddescritta, è distrutto il capo, ed anche il resto è appena riconoscibile. Ma porta lungo chitone, come pare paonazzo, curvando anch'essa la spalla destra con espressione di chi cerca calmare o persuadere.

L'azione si spiega ora in questo modo: uno schiavo ha fatto una proposta alla meretrice. Essa, non contenta, la rigetta con sdegno e vuole andar via, mentre la compagna (fuor di dubbio la lenona stessa) la ritiene e cerca di persuaderla. La somiglianza di questa scena con una pittura ercolanese (Helbig 1472) è notevole; anche qui uno schiavo ha da fare colla meretrice: la quale avendo l'intenzione di non seguirlo vien tranquillizzata e persuasa da una vecchia mezzana [1].

11. Scena tragica.

A destra sta Medea d'aspetto maestoso. Porta una maschera di fattezze giovanili bellissime munita di grande onkos e ricchi cincinni, essendo probabilmente la *κατάκομος ὠχρά* di Polluce IV 140: *μέλαινα τὴν κόμην, βλέμμα λυπηρὸν, τὸ δὲ χρῶμα ἐκ τοῦ ὀνόματος*. È vestita di chitone verde-bianco cinto di una fascia rossa, il quale scende fin a terra. Del manto non c'è alcuna traccia visibile [2]. Essa colla destra protesa ha impugnato una spada e nella sinistra ne tiene il fodero sotto il petto.

[1] Si confronti Helbig n. 1466 sgg.

[2] Sogliano dice averlo visto. — Melpomene sul rilievo capitolino delle Muse porta solamente il chitone lungo (cf. anche Wieseler *Theatergeb.* IX 2).

Innanzi a lei si vede il pedagogo con maschera bassa di vecchio dai capelli e barba bianchi; indossa un chitone violaceo abbastanza lungo con corto mantello giallo. Egli ha avanti a se i due fanciulli, vestiti di chitone e manto giallo, poggiando la destra sulla testa dell'uno, la sinistra, la quale tiene il bastoncello, sulla spalla sinistra dell' altro.

Medea sta sul punto di uccider i suoi figliuoli. Il fiero conflitto dell' amore di madre coll' altro, ma più potente sentimento dell'odio contro Giasone, lo vediamo ammirabilmente espresso in tutto il portamento di Medea: si osservi il capo leggermente proteso, la destra col gladio mezzo alzata, l'immobilità del contegno.

La questione relativa all'originale poetico della scena sembra sciogliersi facilmente, poichè ci è rimasta la più rinomata di tutte le Medee. Bisogna però senza pregiudizio esaminare l'atto e la scena di Euripide che vi si riferiscono.

Non v' ha verun dubbio, [1] che la Medea « figlicida » sia invenzione d' Euripide. L' influenza di questo ricorre dunque con certezza nella nostra rappresentanza: si tratta solamente di sapere, se la detta rappresentanza sia direttamente provenuta dalla tragedia euripidea, o da una trasformazione della stessa eseguita da un tragico posteriore. – Esiste tra Euripide e la nostra scena una differenza d' importanza assolutamente decisiva. Presso Euripide Medea uccide dietro la scena i suoi figli nell' assenza del pedagogo, mentre l' autore della rappresentanza pompeiana li ha fatti uccidere sotto gli occhi degli spettatori [2]. Questo divario esiste appunto fra Euripide e Seneca, il quale ha messo in iscena l'uccisione

[1] Cf. Wilamowitz *Hermes* XV 484.
[2] Cf. Aristoteles *Poet.* c. 14.

dei fanciulli. Ma essendo provato dal Leo (*Seneca* I 162 sgg.), che Seneca da sè stesso ha mutato il noto atto euripideo in questa brutta maniera, qui non abbiamo da tener conto di lui [1].

Ha esistito una Medea dopo Euripide, nella quale, abbandonando l'esempio del gran tragico, si preferì mostrar al pubblico la « figlicida »; ciò insegna l'affresco pompeiano con assoluta certezza. Parmi per sè incredibile, che nell' epoca dei primi imperatori, in cui sono stati eseguiti gli affreschi, insieme colla Medea d' Euripide, la quale allora dominava, come si sa, sola, si sia mantenuta un' altra tragedia greca di composizione molto peggiore e di tendenze diametralmente contrarie all'euripidea. Dunque il motivo senico dell' affresco si riferisce ad un'epoca abbastanza anteriore a questa: vuol dire all' epoca dell' ellenismo.

Per ristringerne di più i termini, dobbiamo far uso del noto passo di Orazio *A. P.* 179 segg.

*Aut agitur res in scenis aut acta refertur.*
*Segnius irritant animos demissa per aurem*
*Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae*
*Ipse sibi tradit spectator: non tamen intus*
*Digna geri promes in scenam multaque tolles*
*Ex oculis quae mox narret facundia praesens.*
*Ne pueros coram populo Medea trucidet*
*Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.*
*Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.*
*Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.*

[1] Dilthey *Ann. dell'Inst.* 1869 p. 42 sgg. ha cercato di riferire ad un poeta alessandrino le rappresentanze della Medea sui sarcofaghi romani e nella tragedia di Seneca. Lo ha confutato, credo con ragione, il Leo *Senеca* I 162 ss. provando Seneca aver profittato di Euripide e di Ovidio.

Si tratta di sapere, se gli esempi annoverati si riferiscano a vere tragedie, o siano inventati da Orazio stesso: l'uno o l'altro sarebbe per sè possibile. Ma è ben nota da Aristofane [1] la « *cena Thyestea* » di Euripide rappresentata sul teatro: il rimprovero di Orazio « *ne – aut humana palam coquat exta nefarius Atreus* » si dirigge verso il Tieste euripideo. – Intorno a Procne e Cadmo non si conoscono drammi corrispondenti [2]; nientedimeno non è lecito il negare perciò, che abbiano esistito. Anzi in un'epoca come l'alessandrina, che tanto coltivava il genere delle trasformazioni nella letteratura e nell'arte – ricordo la statua di Dafne nella villa Borghese, i Narcissi, Ciparissi, Atteoni ecc. sulle pitture murali di Campania –, dovremmo meravigliarci, se avesse mancato la μεταμόρφωσις pure sul teatro. Con buona ragione adesso può dedursi l'esistenza di siffatti drammi, quali rimprovera Orazio, nell'epoca dell'ellenismo.

Ora s'è trovata, come dissi, una tragedia dopo Euripide collo stesso difetto che Orazio biasima « *ne pueros coram populo Medea trucidet* », anche questa alquanto rinomata, altrimenti non comparirebbe sugli affreschi di Pompei. Non rilevasi da ciò con grande probabilità, che la Medea oraziana sia dovuta allo stesso dramma, al quale si riferisce l'affresco pompeiano?

Per quanto io conosca Orazio, egli non ha vinto

[1] Proagon. fr. 1-3 (Meineke II p. 1137 sgg. Kock I p. 509). — Sopra le rappresentanze di Thyestes e Procne sul teatro romano cf. Persius *Sat.* V 9:

*Grande locuturi nebulas Helicone legunto,*
*Si quibus aut Procnes, aut si quibus olla Thyestae*
*Fervebit, saepe insulso coenanda Glyconi.*

Juven. *Sat.* VII 12. 72.

[2] La metamorfosi di Procne in rondine presso Sofocle e quella di Cadmo presso Euripide furono raccontate dai messaggeri (cf. Welcker *gr. Trag.* II p. 386); cf. la nota precedente

mai la sua avversione contro gli Alessandrini, evitando con intenzione quella direzione che prese l'arte poetica sotto la loro influenza. Quindi si deve stabilire l'alternativa, o che Orazio stesso abbia raccolto quegli esempi dai drammi alessandrini – cosa assai strana –, o che gli abbia tolti dall' opera del suddetto Neottolemo, a cui deve « *non quidem omnia sed eminentissima praecepta artis poeticae.* » Dato ciò, la Medea in discorso sarebbe stata composta avanti Neottolemo e dopo Euripide, cioè fra il 400 e il 250.

12. Scena probabilmente comica.

La scena è quasi totalmente distrutta e non resta che la parte inferiore di un gruppo di due figure, l'una a sinistra maschile coperta di corto chitone e mantello giallo: probabilmente uno schiavo, che si muove con veemenza all'innanzi verso una figura femminile con chitone lungo giallo, la quale sta in attitudine posata.

13. Scena probabilmente tragica, ma totalmente distrutta.

## Parete destra (C)

14. Scena comica.

La figura a sinistra di chi guarda tiene la testa un poco curvata, porta una maschera imberbe di fattezze piuttosto invecchiate e capelli grigi, lungo chitone a maniche verde-bianche e manto giallo, che scendendo dalla spalla sinistra cinge la parte media del corpo sotto il petto e giace con un lembo sul braccio sinistro. E poggiando la destra sul dorso, protende il braccio sinistro essendo in atto di discorrere in violenta emozione: l'emozione, come abbiamo visto al n. 10, s'esprime nell' atteggiamento delle braccia. L'abito lungo c'indica il sesso femminile della persona; la perfetta

somiglianza colla meretrice n. 8 – il gesto delle mani, il motivo ed il colore dell' abbigliamento – dimostra che anch' essa esercita il sordido mestiere. Dall' altra parte si vedono dei capelli bianchi: le conviene dunque la *σπαρτοπόλιος λεκτική*, Poll. IV 153: *δηλοῖ δὲ τῷ ὀνόματι τὴν ἰδέαν, μηνύει δὲ ἑταίραν πεπαυμένην τῆς τέχνης* [1].

La meretrice si volta a sin. verso una figura di proporzioni più piccole, vestita solamente di lungo chitone turchino-verde, che s' incammina nella direzione contraria. La maschera bassa è svanita ed anche il resto è mal conservato. La mano sin. era protesa, la d. sembra pigliare il chitone alla gamba d.: ella rappresenta la serva della vecchia [2].

L' azione si spiega così: La vecchia meretrice rimprovera in emozione violenta la sua giovane serva, la quale in atto di chi protesta, s' è rivoltata per andar via.

15. Scena tragica.

A sinistra si vede un uomo di portamento dignitoso in profilo, disgraziatamente assai svanito. Porta maschera barbata munita di alto onkos, lungo chitone bianco a maniche e clamide bianca di sopra, che scendendogli dalla spalla sinistra copre la parte media sotto il petto, cadendo con un lembo sul braccio sinistro. Ha proteso le due braccia nella stessa direzione ed altezza, in guisa di chi porti con cautela qualche cosa. La positura diritta e ferma non sembra esser d'un vecchio; indica piuttosto l'età virile.

Lo guarda fissamente e sorpreso un altro personaggio, anch'esso virile, che s'incammina verso di lui. La ma-

[1] Possibilmente era la lenona stessa; ma il caratteristico di questa *ταινίδιόν τι πορφυροῦν περὶ τῇ κεφαλῇ* (Poll. IV 120) non è visibile. Cf. Wieseler XI 3. 4.

[2] Forse il *παράψηστον θεραπαινίδιον*. Poll. IV 154: *διακέκριται τὰς τρίχας, ὑπόσιμον δ' ἐστὶ καὶ δουλεύει ἑταίραις ὑπεζωσμένον χιτῶνα κοκκοβαφῆ*. Il colore del chitone è diverso nella nostra serva.

schera ha molto sofferto, ma manca certamente d'un onkos. Il chitone, più corto di quello dell' altra persona, ha le maniche ed è altamente cinto sotto il torace, mostrando colore bianco e di sotto un orlo turchino-chiaro. Dalle spalle pende il mantello violaceo; ambedue le mani tengono sotto il petto un bastoncello.

Vede ognuno, che fra le due persone quella a s. è la principale, l'altra d'un' importanza secondaria. Confrontando poi quest'ultima col pedagogo del n. 9, che le somiglia in ogni riguardo, dobbiamo anche qui supporre il vecchio pedagogo.

Non può dirsi di più con certezza senza sapere che cosa fosse l' oggetto che portavano le braccia dell'attore a sin. La presenza del pedagogo farebbe probabile, che sia stato un fanciullo, e l' interesse affettuoso del pedagogo, che si tratti d' un riconoscimento fra il padre ed il figliuolo.

Ercole, Telefo ed il pedagogo nell' Auge d' Euripide potrebbero esser rappresentati presso a poco così nel momento, in cui Ercole scherza col Telefo orora ritrovato. Cf. Aelian. *V. H.* XII 15 (Wilamowitz *Anal. Eur.* p. 189): *ἔπαιζε δὲ ἄρα ὁ Διὸς καὶ Ἀλκμήνης μετὰ παιδίων πάνυ σφόδρα, τοῦτό τοι καὶ ὁ Εὐριπίδης ὑπαινίττεται ποιήσας τὸν αὐτὸν τοῦτον θεὸν λέγοντα·*

*ʽπαίζω· μεταβολὰς γὰρ πόνων ἀεὶ φιλῶ᾽.*

*λέγει δὲ τοῦτο παιδίον κατέχων* (cioè Telefo) [1].

16. Scena comica.

A sinistra, appoggiato col dorso ad un basso pilastro, sta un uomo con maschera di fattezze buone ma un po' stupide, munita di fitta capellatura e barba bianca,

[1] Intorno all'importanza del pedagogo nell'Auge euripidea cf. Welcker *griech. Trag.* I p. 764 sgg. O. Jahn *Telephus und Troïlus* p. 55.

con due rughe sulla fronte e strette sopraciglia. Porta corto chitone e clamide, ambedue bianchi, con ispicco di verde e giallo, secondo la luce. Calzoni giallognoli gli attribuisce Sogliano pag. 151, mentre io non ho potuto osservarli; le scarpe sono basse, come in tutte le scene del fregio. Volto a sin. egli incrocia le gambe e poggia al mento la sin., il cui gomito è sostenuto dall'altra mano, nell'atteggiamento di mestizia. Può paragonarsi, ma non identificarsi col *πρεσβύτης μακροπώγων*, perchè manca al nostro attore la *στεφάνη τριχῶν* Poll. IV 144: *ὁ δὲ πρεσβύτης μακροπώγων καὶ ἐπισείων, στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει, εὐπώγων δ' ἐστὶ καὶ οὐκ ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, νωθρὸς δὲ τὴν ὄψιν.*

Dinanzi a lui a d. s' avvicina in emozione violenta l'altro vecchio. La sua maschera con acconciatura abbastanza alta, barba puntuta e capelli bianchi, alzato il sin. sopraciglio, la bocca spalancata ed il naso schiacciato – sebbene sia assai espressiva – non può comprendersi nel sistema di Polluce. Il *λυκομήδειος γέρων*, se fosse *σφηνοπώγων* – ciò che non dice Polluce IV 145 – converrebbe tanto più, che *πολυπραγμοσύνην παρενδείκνυται* come questo. Il chitone con maniche e la clamide lunga, che lascia libero solamente l'omero destro ed il petto, scendono al di sotto. I piedi sono calzati con scarpe. La sinistra tiene il bastone orizzontalmente, prendendo la clamide sopra il ventre, mentre la destra protesa in atto di favellare alza il dito secondo, contraendo gli altri: gesto che significa presso i Napoletani di oggi la sorpresa e la maraviglia [1]

Da questa interpretazione deriva la seguente azione: un vecchio di buon cuore ma un po' stupido, imbro-

[1] Cf. Jorio *Mimica* p. 330 tav. III e la scena comica *Ann. dell'Inst.* 1853 tav. d'agg. *CD*.

gliato in qualche impiccio, sta riflettendo come salvarsi, quando entra l'altro, probabilmente un amico, che maravigliandosi della tristezza di esso, ne domanda il motivo, avendo l'intenzione d'aiutarlo colla sua scaltrezza: *πολυπραγμοσύνην γὰρ παρενδείκνυται.*

17. Scena tragica.

A sin. è dipinto di profilo un uomo vecchio rivolto a s. La sua maschera con alto onkos è assai danneggiata [1], ma nell' insieme riconoscibile. Indossa un chitone cinto giallo, che lascia vedere le scarpe ai piedi. Il mantello grigio scende fin alle ginocchia e copre il braccio sin. Tenendo nella mano d. il bastone curvo stende la sin. in atto di parlar vivamente.

La figura a d. si rivolta in positura diritta verso l'interno della scena, mostrando il dorso allo spettatore. Anche la maschera di questa ha molto sofferto. – Un chitone lungo violaceo scende fin oltre i piedi; gli è soprapposto un manto giallo, il quale, fermato sulla spalla sin., pende lungo il dorso e nasconde la mano sin. stesa ingiù sotto un lembo: attitudine che aumenta l'espressione di piena tranquillità [2].

Non si distingue il sesso della persona in discorso. Sogliano la tiene per una donna, credo a causa del chitone assai lungo. Ma anche uomini portano siffatto chitone sugli affreschi, p. e. n. 15, e dall'altro canto confrontata coll'attore principale in n. 15 potrebbe pure sembrar maschile. Dall'abbigliamento tanto si vede con certezza, che essa era la persona principale, mentre il compagno vecchio aveva un'importanza secondaria.

[1] Non capisco, perchè Sogliano tenga la figura per comica. L'onkos è indubitato.

[2] Cf. Ercole sulla pittura cirenaica presso Wieseler XIII, 2 ed i musaici vaticani. — v. Rohden *Terracotten von Pompei* tav. XL 1 (Esculapio). XXXI (Atena).

Forse era questo il pedagogo, quantunque ne' n. 12 e 15 i pedagoghi non portino l'onkos tragico come questo [1]. — È venuto il vecchio per raccontare una cosa nuova e strana alla persona a d., la quale l'ascolta immobile.

Resta a precisare succintamente il risultato dell'esame speziale degli affreschi.

1. Essi non sono stati inventati dal pittore pompeiano, ma in un' epoca, quando i drammi satirici ed una forma moderna di certe tragedie classiche — p. e. «del riscatto d'Ettore» d'Eschilo, della «Medea» d'Euripide — si rappresentavano sul teatro: cioè nell'epoca della Pliade e di Neottolemo di Pario.

Con ciò si trova in armonia una particolarità di tutti gli affreschi tragici e del satirico, cioè la mancanza del coturno, la quale, quantunque non ci sia tramandata intorno a questo fatto alcuna cosa dagli scrittori, si giustifica dalle tendenze tanto artistiche quanto religiose degli Alessandrini.

Gli originali poetici del fregio si riferiscono all'epoca di Tolomeo Filadelfo.

Non deriva da ciò, che tutti i motivi delle scene s' inventassero non prima della detta epoca: anzi gli Alessandrini coltivavano premurosamente le tragedie classiche, principalmente quelle d' Euripide.

2. Nell'epoca dell'ellenismo incominciarono a dipingersi soggetti drammatici. Riferisce Callisseno (Ath. V. 196 f.) una breve ma importantissima notizia, descrivendo le pitture della rinomata tenda di Tolomeo Filadelfo: *ἐν δὲ ταῖς ἐπάνω τούτων χώραις οὔσαις ὀκταπήχεσιν*

[1] Potrebbe pensarsi anche all'*ἀνὴρ λευκός*. Ma la maschera è troppo danneggiata per riconoscervi gli indizii del *λευκός*.

*ἄντρα κατεσκεύαστο κατὰ μὲν τὸ μῆκος τῆς σκηνῆς ἓξ ἐν ἑκατέρᾳ πλευρᾷ, κατὰ πλάτος δὲ τέτταρα. συμπόσιά τε ἀντία ἀλλήλων ἐν αὐτοῖς τραγικῶν τε καὶ κωμικῶν καὶ σατυρικῶν ζῴων ἀληθινὸν ἔχοντα ἱματισμόν, οἷς παρέκειτο καὶ ποτήρια χρυσᾶ.* Con ciò devono congiungersi le rappresentanze drammatiche della celebre pompa dello stesso Tolomeo eseguita ad Alessandria e descritta da Callisseno (ib. 198a).

Rimangono anche altre importanti notizie riferibili all'epoca del grande Alessandro e dei Diadochi. Aetion dipinse la Tragedia e la Commedia (Plin. XXXV 78), *Protogenes Philiscum tragoediarum scriptorem meditantem* (ib. 106), Apelles Gorgostene attore nel costume tragico [1], Cratinus attori comici [2]. Scene drammatiche composero Eudorus [3] e Sarapion [4]. « *Comicae tabellae* », cioè rappresentanze comiche, sono attestate di Calates [5]; una tragica di Aristides presso Plin. XXXV, 100: *Pinxit.. tragoedum et puerum* [6]: motivo che corrisponde all'affresco n. 9 della nostra serie.

Siamo autorizzati a supporre che gli originali ARTISTICI del fregio provengano dalla stessa epoca cogli originali POETICI: risultato importante sotto ogni riguardo. Ora s'intende, perchè i grammatici intorno alle istituzioni sceniche non solamente non si accordino cogli affreschi, ma qualche volta diametralmente vi s'oppongano, riferendosi ad altre epoche del teatro greco. Si spiega anche una certa

[1] Plin. XXXV, 93; Helbig *Untersuchungen* p. 188 sgg.

[2] Plin. ib. 140. Helbig ib.

[3] Plin. ib. 141: *Eudorus scena spectatur.*

[4] Plin. ib. 113: *Hic (Serapion) scenas optime pinxit, sed homines pingere non potuit.* Cf. Helbig p. 131. 203.

[5] Plin. ib. 114.

[6] Si paragoni anche Sileno col Satirisco sul musaico vaticano.

tralasciatezza e morbidezza delle persone rappresentate, la quale neppure deve attribuirsi all' antico teatro, ma conviene al gusto e sentimento degli Alessandrini [1].

3. Il pittore pompeiano copiò fedelmente certi schizzi e modelli raccolti non sappiamo quando. Tra essi si trovavano i lavori di artisti della detta epoca. Non ci recherà maraviglia l'apparir di d u e scene riferibili ad Ἕκτορος λύτρα, che hanno lo stesso carattere ed in conseguenza una provenienza in origine identica: perchè come Theon dipinse *bellum Iliacum pluribus tabulis* [2], così l'inventore di esse volle rappresentar due atti della stessa tragedia, τὴν δέσιν καὶ τὴν λύσιν.

---

Per riempire lo spazio abbiamo fatto riprodurre sulla tavola XXXII dei nostri Monumenti due maschere di terracotta, alle quali s' aggiungono due altre sulle tavole d' agg. I e K, rinvenute tutte e quattro nella tomba medesima ed al medesimo posto negli scavi praticati a Vulci l'anno 1879 dal sig. principe Alessandro Torlonia, nel cui museo privato alla Lungara furono disegnate dal sig. de Sanctis,

Secondo il rapporto del sig. Helbig nel *Bull. dell' Inst.* 1880 p. 204 seg. – e vedesi pure nel disegno – esse sono munite sull' occipite di almeno due fori destinati ad inserirvi i fili, con cui le maschere venivano appese alle pareti del sepolcro.

La maschera n. 1. sulla tav. dei Mon. XXXII ha carnagione rossa cupa, intorno gli occhi azzurra; con la contrazione della fronte e lo spalancare le orbite

[1] Helbig p. 258.
[2] Helbig p. 130 sg.

e la bocca l'espressione della faccia riesce furiosa. Essa ha il cranio calvo, due rughe sulla fronte, ha il naso corto ed aquilino, le narici assai grandi, tracce di barba sul mento. – La maschera tanto espressiva sta in perfetta armonia coll' *Ἑρμώνιος γέρων* di Polluce IV 144: *ἀναφαλαντίας εὐπώγων ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, τὸ βλέμμα δριμύς.*

La maschera comica poi sulla tav. d'agg. I rassomiglia sotto più riguardi alla descritta. Essa pure ha la carnagione rossa cupa, ha barba, le narici grandi, la fronte contratta e due rughe su essa e l'espressione al pari furiosa. Ma dall' altro canto si osserva il naso rincagnato in guisa di tubercolo, un sopraciglio abbassato, il destro alzato, per dar all' una metà della faccia l' espressione d' iracondia, all'altra di benignità: espediente che dovea rimpiazzare la mancanza della mimica (cf. Robert *Bull. dell' Inst.* 1875 p. 34), e che osservasi di rado sopra i monumenti.

Sopra la fronte si alza una *στεφάνη τριχῶν,* nella quale sono intrecciate bende di colore celeste e fissati oggetti in guisa di bottoni; capelli coprono la testa.

Bisogna tener conto di due maschere di Polluce, lo *ἡγεμὼν πρεσβύτης* ed il *Λυκομήδειος,* a cui attribuisce Polluce la particolarità delle sopraciglia testè accennata. Ma quella del *Λυκομήδειος* manca della *στεφάνη τριχῶν*, mentre lo *ἡγεμὼν πρεσβύτης* corrisponde sotto ogni riguardo. Poll. IV 144: *ὁ δὲ ἡγεμὼν πρεσβύτης στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει ἐπίγρυπος πλατυπρόσωπος, τὴν ὀφρὺν ἀνατέταται τὴν δεξιάν.*

La maschera comica n. 2 sulla tav. dei Mon. XXXII di carnagione rossa pallida, mostra fattezze stupide e piangenti, e nello stesso tempo umili e vili, abbassati gli occhi, il naso sporgente, le orecchie difformi. La testa è circondata di una tenia ornata di foglie d'ellera: cosa che

ci addita la sfera, a cui appartiene la persoua raffigurata. Non credo d'ingannarmi riconoscendo nella maschera in discorso il Sileno con orecchie di porco, rappresentato in quel tipo che dominò fino dal quarto secolo [1].

Del resto maschere di Sileno ed altri oggetti bacchici si sono rinvenuti copiosi nello stesso sepolcro, p. e. orcii di terracotta, che finiscono con maschere di Sileno, [2] genere di vasellame, la cui fabbrica aveva per punto di partenza la Campania (Helbig. l. c. p. 210).

Come le prime due maschere hanno comune una carnagione rossa cupa, così il Sileno ora descritto e l'esemplare inciso sulla tav. d'agg. K, alla quale adesso ci rivolgiamo, mostrano lo stesso rosso pallido. Tale maschera è imberbe, di fattezze piuttosto dolenti, come pare invecchianti, ma fuor di dubbio femminili. Intorno gli occhi si vede, come in tutte e quattro, un colore turchino chiaro. Ha il naso lungo ed aquilino, alzate le sopraciglia, sopra la fronte un considerevole rialzo, il quale, per quanto io ne sappia, non può essere la stefane (Helbig p. 215), ma l'onkos tragico. Però mi astengo dall'identificarla con alcuna delle maschere annoverate da Polluce. Imperocchè egli le distingue secondo il colore pallido ossia bianco: espediente per noi poco favorevole.

[1] Furtwaengler *Ann. dell'Inst.* 1877 p. 240 sgg. Ficoroni tav. 55. 72. 76. 81. Benndorf e Schoene, *Lateran. Mus.* p. 255.

[2] Con questo si confronta l'erma doppia di Sileno ed una donna giovane, la quale dal de Witte è stata a torto creduta la ninfa Melia (*Ann. dell'Inst.* 1858 tav. d'agg. *F*). — Oltre a ciò vidi ad Orvieto nel museo del conte Faina una maschera doppia in terracotta n. 417 (alt. 11 cm. larg. 9 cm.), calva, coronata di ellera e barbata; ma l'una testa, con orecchi satirici, è di fattezze allegre e spalanca la bocca, l'altra, con orecchi da bove, è triste, ha la fronte contratta e le sopraciglia tirate in sù, una ruga sulla fronte. Buchi per appenderla alla parete non ho osservati.

Accennai che per mezzo della carnagione rossa pallida e cupa le quattrò maschere in discorso si dividono in due gruppi, l'uno formato dallo Ἑρμώνιος γέρων e l'ἡγεμὼν πρεσβύτης, l'altro dal Sileno e la femmina tragica: composizione che si giustifica abbastanza da carattere delle persone rappresentate. Quei due vecchi quanto si corrispondano, lo vede ognuno a primo sguardo. Non tanto facile sembra di trovar una certa coerenza anche fra il Sileno e la femmina tragica.

Esistono parecchie maschere doppie incise in agata o corniola, analoghe in tutto alle nostre persone, ma dette giusto il solito « Socrate e Xantippe »: cioè un Sileno ed una donna come quella, con onkos tragico, espressione triste, naso lungo ed aquilino, in somma due maschere identiche al gruppo in discorso; si confronti Ficoroni LXXVIII, 2; LXI, 3. Quindi si rileva con certezza che le maschere della tomba volcente non sono state riunite fortuitamente, ma come appartenevano insieme, sia pel carattere identico – come i due vecchi – ossia perchè facevano parte di un medesimo dramma: questo sarà il caso di Sileno e della donna tragica, i quali sono presi da un dramma satirico.

Da questo punto di vista le maschere delle tombe etrusche acquisteranno importanza pel teatro greco nell'epoca dell'ellenismo; giacchè gli originali di esse venivano importati dalla Campania nel terzo secolo a. Cr.[1].

E. Maass.

[1] Cf. B. Arnold *Ann. dell'Inst.* 1880 p. 76 sgg.

# LE ISCRIZIONI ETRUSCHE DEL VASO DI TRAGLIATELLA.

(*Tavv. d'agg. L, M*)

Mentre gli specchi etruschi, le gemme, e particolarmente gli scarabei, come anche le pitture murali nelle camere sepolcrali, offrono un numero assai grande di nomi mitici [1], i vasi con tali iscrizioni sono rarissimi. Non ne saprei citare alcuno di bronzo, il che tanto più è strano in quanto che le ciste latine di Palestrina abbondano di nomi di dei e di eroi. Ma anche i vasi etruschi di terracotta con iscrizioni mitiche poco fa non eccedevano il numero di dieci [2]: onde la scoperta d'un nuovo vaso di questa specie può dirsi di gran momento ed interesse. Il vaso dipinto di Tragliatella [3], di antichissima fabbrica etrusca ed ornato di quattro benchè brevissime iscrizioni etrusche, senza dubbio è il più importante di tutti, non solamente per provare l'introduzione dei miti greci nella Etruria in un'epoca molto antica, ma anche per promuovere considerevolmente la nostra conoscenza della lingua etrusca, siccome tenterò ora di dimostrare.

Le quattro iscrizioni del vaso in discorso [4] sono di due generi: due si riferiscono alle rappresentazioni mitiche, due alla dedicazione e fabbricazione dell'arnese. Nel labirinto in mezzo dell'un lato, che certamente significa una pianta di città, si trova il celebre nome di *truia*

[1] Corssen *Spr. d. Etr.* I 816 sg.; Deecke *Bezzenberger Beitr.* II 163 sg. e *Gött. gel. Anz.* 1880 p. 1443 sg.; H. Jordan *Krit. Beitr.* 1-88.

[2] Fabr. *Corp. Inscr. Ital.* n. 2033 *b*. 2147. 2148. 2151. 2176. 2411. 2524. 2598; Gamurr. *Append.* n. 31. 639.

[3] Questo vaso fu proposto in un'adunanza dell'Instituto dal ch. Helbig: *Bull. dell'Inst.* 1881 p. 67.

[4] Vd. tavv. d'agg. *L. M.*

= *Τροία*, già innanzi noto dalle forme derivate *truial*, *truials*, *truies* [1], la prima di cui, *truial*, cioè « appartenente a Troia, » o genitivo o aggettivo, è scritta a minuti caratteri sulla soglia d'un propileo a colonne ioniche con suo fastigio, rappresentato sopra uno specchio etrusco di Bolsena, conservato nel Museo britannico [2]. Presso questa porta (*Σκαιαὶ πύλαι*?) accade uno dei combattimenti tra Achille (*aχle*) ed Ettore (*eχtur*), accompagnato da Memnone (*evas* [3]) e dal genio della Morte (*vanϑ* [4]), — L'altra forma più completa, *truials* [5], cioè « di Troia » o « Troiano, » occorre nelle pitture murali del magnifico sepolcro dei *saties* a Ponte della Badia presso l'antica Vulci, scoperto dal François in 1857, adesso collocate nel Museo italico (Collegio romano) a Roma [6]. Essa è tre volte scritta sopra la testa di tre giovani Troiani che Achille (*aχle*) è in atto di sacrificare in onore di Patroclo, la cui anima, uscita dall'Orco (*hinϑial: patrucles*), sta a vedere la loro morte. — La terza forma, *truies*, è stata osservata dal Corssen sopra uno specchio di Vulci, conservato nel Museo etrusco del Vaticano, la cui iscrizione egli lesse con piena certezza: *aχle· truiessϑesϑufarce* [7]. Ma se

[1] Deecke presso Bezzenberger *Beitr.* II 170 n. 98.

[2] Gamurrini nel *Bullett.* 1875 pg. 86 sg.; Corssen I 1007; Fabr. *Terzo Suppl.* n. 315.

[3] Il Gamurrini ed il Corssen lo prendono per Aiace; vd. Bezz. *Beitr.* II 165 n. 28 e 30; Corssen I 824.

[4] Corssen I 299; Lignana nel *Bullett.* 1876 p. 116 e 208.

[5] Vd. sopra i genitivi (o aggettivi) in *-al -als* Corssen I 84 sg., Deecke *etr. Forsch.* I 69 sg.; O. Müller *Etr.* II[2] 495 ecc.

[6] Noël des Vergers *L'Etr.* II 47; III 16, pl. XXI-XXX; *Bull.* 1857 p. 113 sg.; Brunn negli *Annali* 1859 p. 352 sg., *Monum. ined.* VI-VII tv. XXXI sg.; Garrucci *Tav. fotograf. delle pitt. Vulc.* tv. VII; Fabr. *C. I. I.* n. 2161-69, tav. XL; Corssen I 277 sg., t. VIII.

[7] *Mus. Etr. Vatic.* I t. XXXV 2; Gerhard *etr. Spiegel* IV 20; tv. CCLXXXVIII 1; Fabr. n. 2175, t. XLI; Corssen I 751 n. 31 (vd. Fabr. III *terzo Spl.* p. 231).

egli ha correttamente determinato le lettere e ben conosciuto il graffito che rappresenta la corsa di Achille (*aχle*) in quadriga nella pianura di Troia, non posso approvare la sua divisione ed interpretazione dell' inscrizione:

*aχle· truies sϑesϑu farce*

cioè a dire:

*Achilles Troiae* (Τϱοίης) *stabilissimum* (i. e. *fortissimum* scil. *Hectorem*) *ferivit* (i. e. *occidit*), Perchè nè *truies* può essere genitivo di *truia* [1], nè *sϑesϑu* e *farce* sono dei vocaboli etruschi: anzi mostrerò più sotto, per mezzo delle altre iscrizioni del vaso di Tragliatella, che si deve dividere.

*aχle· truies s ϑes ϑu f arce*

Io sono portato a credere che *aχle· truies* sia « *Achilles Troianus* (Τϱώϊος), » esprimendo d'una maniera assai singolare « Achille innanzi a Troia » o « Achille nella guerra di Troia. »

Rincontriamo la seconda iscrizione mitica nell'altro lato del vaso (tav. d'agg. *L.*), appetto ad una piccola figura femminile, in mezzo d'un gruppo che ricorda il giudizio di Paride. Ella dice:

*mi ve|len|a* [2]
« *haec* (*est*) *Helena* »

La significazione della particella *mi*, che per lungo tempo era indecisa fra « *me*, *ego*, *sum*, *hic*, » adesso

[1] Non dobbiamo supporre una forma ionica *truie*, che sarebbe senza esempio nell'Etrusco.

[2] Benchè la lineetta intermedia dell'*n* sia un poco lesa nella parte superiore, essa è assai distinta.

è stata definitivamente fissata dal Pauli [1] in favore dell'ultimo. È un pronome dimostrativo, secondo l'apparenza indeclinabile ed immobile [2]. La forma *velena*, corrispondente esattamente alla greca *Ϝελένα* nell'Etimologico Magno ed alla latina *velena* sopra una cista di Palestrina [3] sorpassa tutte le altre forme etrusche di questo nome, cioè *vilenu*, *elina*, *helenaia*, *elinai*, *elinei* [4], in purezza ed integrità, il che ben conviene colla supposta antichità del vaso.

Le due iscrizioni rimanenti, che stanno l'una dietro ad Afrodite, l'altra dietro a Paride, pertanto non appartengono a queste persone, ma nominano la donatrice ed il fabbricatore del vaso:

*mi ϑes aϑei* [5]
« *hoc (vas) dat Ateia* »
*mi amnu arce*
« *hoc (vas) fecit Amno(n)* »

Il nome *aϑei* si ritrova inalterato in una tegola sepolcrale di Montepulciano [6] ed anche sovente sotto varie forme modificate, cioè *atia*, *atei*, *ati*, *aϑi*; genit. *aϑialisa*, *atial*, *aϑ[i]al*; il mascolino mostra le forme *aties*,

[1] *Etr. Stud.* III 48.

[2] Forse però la forma *min*, rammemorando l'Omerico *μιν*, si deve riconoscere nell'iscrizione d'un celebre pocolo ceretano nel Vaticano (Fabr. n. 2404, t. XLIII), il di cui fine divido in *min ituna sta v hele qu* = *hoc poculum sistit* (i. e. *dedicat*) *Velus Helius Quinti f.*; vd. ...*nituna* Fabr. *Primo Spl.* n. 101 e sopra la voce *itun(a)* Deecke *etr. Forsch.* III 170 sg.; Pauli *etr. Stud.* III 74 sg.

[3] Fabr. n. 2726 *ter d.*

[4] Deecke Bezz. *Beitr.* II 167, n. 53; cf. Corssen I 828 e 833.

[5] La lineetta traversale della croce dentro la *ϑ*, è accennata debolmente, ma sembra sicura.

[6] Lanzi *Sagg.* II 415=344, n. 283; Fabr. n. 872; Deecke *etr. Forsch.* III 8 sg.

*aϑie, ate, aϑe;* genit. *aties, aties', ateis', ates* [1]. Non esito di identificare questo nome col gentilizio italico (sabino-latino) *At(t)eius, At(t)ius*, derivato dal prenome *Atta, Att(i)us* (=*Appius*) [2].

L'altro nome, quello del fabbricatore, *amnu*, può essere anche egli di origine etrusca, cf. *amanas* (genit. mascol. Fabr. III *Spl.* 297) *amnal* (genit. fem., Fabr. n. 681) [3]; ma come gli artisti dei vasi, anche di fabbrica locale, senza dubbio sovente erano d'origine straniera, così si offrono anche i nomi greci Ἀμνός, Ἀμνίων Ἀμναῖος ecc. e perfino il semitico אַמְנוֹן (Ἀμνών II *libr. Sam.*, cp. 13).

Però più interessanti ancora sono le forme verbali *ϑes* ed *arce* delle quali la prima, che io prendo per un presente, per la prima volta risalta distintamente in questa iscrizione. Ma incontanente ho potuto riconoscerla in cinque altre iscrizioni, che tutte quante finora erano male interpretate, cioè:

1) *χarile ϑes nip* [4]
« *Charilus* (*Χάριλλος*) *dat vas* »

graffita in un frammento di tazza rossa nell'Antiquario di Berlino. La voce etrusca *nipe*, (Fabr. n. 2775, t. XLIX), abbreviata *nip·*, *ni·*, forse *ne·* è stata trattata dal Corssen (I 426 e 547; II 628), che l'interpreta « *vaso da irrigare* » e compara la greca radice *νιβ*

[1] Vd. Fabr. *Gloss. ital.* e gli indici dei Supplementi e dell' *Appendice* del Gamurrini.

[2] Fabr. *Gl. ital.* 207 sg.

[3] V. sopra il suffisso etrusco *-u* lat. *-o*, genit. *onis* O. Müller *Etr.* II² 473; Corssen I 242 sg.; Pauli *etr. Stud.* I 50 sg.

[4] Corssen I 1000; tv. XXIII *B* 5; Fabr. III *Spl.* n. 410 tv. XII; Deecke *etr. Forsch.* III 263. L'*s*, dimenticata dallo scrittore, si trova sotto le altre lettere; la *p*, benchè sfigurata per una linea traversale, è certissima.

(*νίπτω, νιπτήϱ, χεϱνίψ*), cf. Deecke *etr. Forsch.* III 261 sg.; Pauli *etr. Stud.* III 58 sg.

2) *icar ϑes iuχ nip* [1]
« *Icarus* (*Ἴκαϱος*) *dat Iugi*(?) *vas* »

graffita sotto il fondo d'una tazza nera capuana, nel museo di Napoli (n. 3361). Il nome greco *Icarus* si ritrova in una laminetta di piombo perusina nell'*Appendice* del Gamurrini (n. 738c); la voce, senza dubbio abbreviata, *iuχ* ricorda *iucie* sopra un cratere ceretano (Fabr. n. 2400*d*, t. XLIII), che pare essere un nome di deità nel dativo, vd. « *Iugi Iunoni* » (*Gl. Placid.* ap. Mai *class. auct.* III 476).

3) *mi maerce prziae ϑes* [2]
« *hoc* (*vas*) *Marcus Per*(*u*)*siaeus dat.* »

graffita sopra una simile tazza nello stesso museo (n. 488). Ho trattato il prenome *mamerce, mamurce, mamerse, maerce, marce* nelle mie *etr. Forsch.* III 246 sg. [3], la desinenza *ae* nella mia edizione di O. Müller II[2] 369.

4) *Mi apir ϑes pu* [4]
« *hoc donum*(?) *dat Publius* »

1 Minervini nel *Bull. arch. nap. N. S.* VII 148; tv. agg. n. 6; Fabr. n. 2754 *b*, tv. XLVIII; Corssen I 453; n. 6; Deecke *etr. Forsch.* III 263. L'*r* è voltata a destra, per errore dello scrittore; le lettere *ni* sono in nesso.

2 Garrucci nel *Bull. arch. nap. N. S.* I 86, tv. I n. 2; Fabr. n. 2754, t. XLVIII; Corssen I, 759; Deecke *etr. Forsch.* III 251; Pauli *etr. Stud.* III 17. L'*r*, in vece di *a*, è stata resa probabile dal Pauli, che primo ha combinato quel nome colla città di Perusia; *ae* è in nesso.

3 Vd. anche *Gött. gel. Anz.* 1880 p. 1448.

4 Avvolta nel *Bull.* 1829 p. 9; Orioli ibid. 1830 p. 167, e 1854 p. XXI; Micali *Storia* tv. CXX n. 6[3]; Fabr. n. 2536, tv. XLII; Deecke *etr. Forsch.* III 282; Pauli *etr. Stud.* III 11. La lezione è certissima.

incisa in una piccola pietra quadra di nenfro nero, trovata sul monte Quagliere nel territorio dell'antica Tarquinii. La nota *pu* = *pupli, Publius* non ha bisogno di discussione [1]; la voce *apir*, che sembra significare *donum*, si ritrova in una tazza nolana nel museo di Napoli (n. 571; Fabr. *Pr. Spl.* n. 514, t. IX; Corssen I 56 n. 2) *unci apir* [2] = *Iunicius donum, (dat)* vd. *iunici* = *Iunicia* Fabr. n. 320 *bis b*) e *uni* = *Iuno* (Deecke *etr. Forsch.* IV 33 sg.). Affine forse è il verbo *aperuce* (Fabr. n. 1933, tv. XXXVIII), se egli significa *donavit.*

5) *aχle. truies s ϑes ϑu f arce.*

graffita sopra uno specchio di Vulci già menzionato [3]. Qui l'*s* mi sembra nota del prenome *seϑre*, *ϑu* del prenome *ϑucer* [4], mentre che l'*f* è la lettera iniziale d'un nome gentilizio, p. e. *fuluni.* Dunque interpreto:

*Achilles Troianus. Sertor* [5] *dat; Thucer F(ullonius?) fecit* [6].

Passiamo già al verbo *arce*, che finora, secondo la congettura dell'Inglese Frank Newman, è per lo più

[1] Vd. Deecke *etr. Forsch.* III 280 sg.

[2] Il Corssen lesse erroneamente: *uncia pia.*

[3] Vd. pag. 161 nota 7.

[4] Deecke *etr. Forsch.* III 320 sg. e 168 sg.; anche Fabr. *Pr. Spl. Oss. paleogr.* p. 237; *fuluni* Fabr. *Gl.* 535.

[5] Sono d'accordo col Pauli in questo supposto: l'italico prenome *Sertor* doveva trasformarsi nella lingua etrusca in * *sertr*; poi la pronunziazione è stata facilitata per l'estrusione del primo *r* (cf. *Setorio-Setorius, App.* del Gamurr. n. 828) e per l'aggiunta d'un'*e*.

[6] Dimostrerò altrove (nel quinto fascicolo delle mie *etr. Forsch.*, che apparirà fra poco), che ci sono varie forme modificate di *ϑes*, cioè *ϑues'*, *ϑuves'*, *tes, tez, sez*, e che il preterito sonava: *ϑuce, tece, sece, s'ece, hece, hecce zec(e)* = *dedit.* Tutte queste forme derivano da una radice *ϑue* = *dare* che ricorda il verbo latino arcaico « *duc-re* » = *dare.*

stato interpretato *habuit* [1], ma che io preferirei adesso tradurre per *fecit*, la quale significazione s'adatta ottimamente agli altri luoghi. Così nell'iscrizione Fabr. n. 2056 (III *Spl.* n. 318) *clenar· zal· arce* non è *liberos quattuor* (?) *habuit*, ma *fecit* [2], e parimente in Fabr. n. 2055 III *Spl.* n. 327) *VI manim arce* = *sex monumenta* (?) *fecit*; nell'*Appendice* del Gamurrini n. 804, l. 2 *ceχamarce* = *sacrum fecit, sacrificavit* [3].

Forse *ϑes* ed *arce* si trovano insieme anche per la terza volta nell'iscrizione trascuratissimamente copiata e mai letta d'un vaso vulcente della collezione del principe di Canino *Museo etr. di Luc. Bonaparte* pl. IV, n. 277; Fabr. n. 2249, t. XLI), che io vorrei restaurare così:

[*c*]*aisu tez usi ar*[*c*]*e*
« *Kaeso dat; Usi*[*n̄ius?*] *fecit* ».

vd. *kaizu* (o *caizu*), *ceisu*, *cesu*, *cisu* O. Müller II² 473; *App. Ind.* p. 95; *usinies'* Fabr. n. 350 (secondo la congettura probabile del Pauli *etr. Stud.* II 52), affine al nome prenestino *Osenianus C. I. L.* I n. 1129) [4].

Quanto all'età delle iscrizioni e per conseguenza del vaso di Tragliatella, la forma delle lettere, particolarmente dell'*a* (in *velena*), *e*, *v*, *ϑ* (colla croce interna), *m*, *n*, *r* (in *truia*), è assai antica e s'approssima in alcuni punti all'alfabeto primo-italico tal che io l'ho ricostrutto nell'O. Müller II² 526 sg., tav. col. II. Anche

[1] O. Müller II², 505; *Gött. gel. Anz.* 1880 p. 1441.

[2] *Clenar* O. Müller II² 499; *zal* Deecke Bezz. *Beitr.* I 272.

[3] Vd. sopra *mani* e *ceχa* il quinto fascicolo delle mie *etr. Forsch.* (n. 302).

[4] Cf. coll'etrusco *ar-ce* il greco ἀραρίσκω, lat. *ar-*(*ti-*)*s*, Curtius *griech. Etym.* 341⁴. Il Corssen gravemente errò interpretando *arce* = *in arca* ed anche *arcai* (Fabr. n. 1144), che è *ar·cai* = *Aruns Ga*(*v*)*ius*.

l'inclinazione dell'*e* e *v* può passare per un indizio d'antichità, benchè alcuni di questi caratteri riappaiano in epoche più tarde. Parimente il nome *velena*, come già ho detto di sopra, è di forma genuina, ma *ϑes* ed *aϑei* sembrano, in riguardo all'aspirazione, meno integre che *tes* ed *ater* [1], ed in genere le iscrizioni sono troppo brevi per far delle conclusioni decisive sopra la loro età.

W. Deecke.

---

# TAZZA DI CORNETO CON RAPPRESENTANZA RIFERIBILE AL MITO DI MELEAGRO.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI* tav. XXXIII).

La tazza a figure rosse pubblicata sulla tavola XXXIII de' *Monumenti* [2] è uno fra i più bei frutti degli scavi eseguiti dal municipio di Corneto–Tarquinia, e si conserva nel Museo etrusco tarquiniese creato coi prodotti di quelle escavazioni, museo che in breve tempo ha raggiunto un posto fra i più ricchi di antichità greche ed etrusche. [3] Prezioso come un insigne campione dello stile severo ancora alquanto legato, il nostro vaso acquista un interesse tutto speciale per le scene mitologiche rappresentatevi, delle quali una, se non è sbagliata la nostra interpretazione, nella pittura vascolare, anzi fra tutti i monumenti antichi conservatici, è affatto nuova.

[1] Supposto che non dobbiamo ricorrere alla radice indogerm. *dha* = *ponere* in vece di *da* = *dare*;

[2] Descritta nel *Bullettino dell'Inst.* 1879 p. 89 s. dal ch. Helbig.

[3] Sulla fondazione e sul contenuto di esso vd. Luigi Dasti *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto* p. 359 ss.

Cominciamo dall'altra rappresentanza dell'esterno (1) che viene ad aggiungersi ad una serie ben conosciuta di monumenti.

Vi si vede una monomachia tra due guerrieri tutti e due barbati. L'uno, armato di tutto punto fuorchè della corazza, e del resto intieramente nudo, è mortalmente ferito nel petto, e caduto in dietro appena si regge col ginocchio sinistro e col braccio, che tiene lo scudo, il cui margine è appoggiato al suolo. La destra alzata impugna l'asta contra l'aggressore; ma ben si vede che quest'ultimo sforzo di difesa sarà vano. Già le forze vengono meno al ferito, ed il dolore gli strappa delle grida, come si rileva dalla bocca largamente aperta, che fa vedere i denti. Il vincitore, che oltre al resto dell'armatura è munito pure di una corazza, sotto la quale vengono fuori le falde d'un corto chitone, gli si precipita addosso per finirlo trafiggendolo colla spada. Nè a quanto pare sarà in ciò impedito da un terzo guerriero, che da destra viene in soccorso al ferito, alzando lo scudo quasi per proteggerlo e vibrando l'asta contro l'aggressore. Le figure descritte mancano di contrassegni atti ad assicurare un'interpretazione mitologica, ma a tal difetto supplisce la presenza delle due donne che ciascuna da un lato assistono alla lotta, spiandone ansiosamente l'esito. Imperocchè fin dagli antichissimi tempi dell'arte greca [1] l'assistenza delle due madri degli eroi

[1] Basti accennare qui la relativa scena sull' arca di Cipselo (Pausania V, 19, 1) ed il vaso di Melos pubblicato dal Conze *Melische Thongefässe* tav. III, probabilmente ancora anteriore. L'elenco delle altre rappresentanze vd. presso Overbeck, *die Bildw. des theb. u. tro. Sagenkr.* p. 517 n. 40 ff. (lasciando da parte le due rappresentanze 34. 35, ove gli eroi si riconoscono soltanto mediante i nomi ascritti, e quelle altre che mancano di qualsivoglia contrassegno certo del nostro mito, n. 36-38); Luckenbach, *das Verhältniss der griech. Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Cyclus* p. 616 f. Si aggiunga il fram-

combattenti è diventato il contrassegno tipico, fra tante monomachie, di quella famosa tra Achille e Mennone. Siamo dunque in pieno diritto di dare questi nomi ai combattenti del nostro vaso. La donna a sinistra è Tetide, quella a destra Eos. Tutte e due vestono chitone ed himation, soltanto con variata disposizione di questo, come pure differisce l'acconciatura della testa. Tetide cioè ha i capelli cinti da semplice benda, mentre Eos li porta involti in un fazzoletto, di cui una parte con pieghe fine le pende sulla nuca. Perfettamente identici invece ne sono i gesti; avvicinano cioè una mano al capo e protendono l'altra, gesto che eloquentemente esprime l'angoscia della madre che vede il figlio in pericolo di morte. Difatti è naturale che anche Tetide, benchè certa della vittoria del figlio, non possa sopprimere un angosciosa emozione durante la lotta e specialmente nel momento stesso della decisione. E questo senti-

mento di vaso esistente nel museo di Firenze (n. 1784) con iscrizioni in alfabeto calcidico; vi assistono alla lotta ancora indecisa a sin. Eos, a d. Tetide; fra i due combattenti si vede il cadavere di Antiloco; vd. Loeschcke *die spartan. Basis* programma dell'università di Dorpat 1879 p. 12. Le madri mancano soltanto sul vaso Overbeck n. 62, tav. XXII 8, di stile libero, ove invece Mennone è chiaramente caratterizzato dal costume frigio. Non mi pare abbastanza accertata l'interpretazione della relativa scena sul vaso *Mon.* VI tav. 5ª (Luckenbach *G*), ove mancherebbe Eos. La supposta Tetide mi pare che dimostri piuttosto spavento ed angoscia anzichè incoraggi il guerriero; la di lei apparenza inoltre differisce dalla Tetide nella psicostasia rappresentata sull' altro lato del vaso. Perciò sarà prudente di escludere questa rappresentanza dalla serie in discorso, tanto più che lo stesso Luckenbach con buone ragioni sostiene che la scena rappresentata nell'interno del vaso non abbia che fare col nostro mito. Non voglio entrare qui in una critica di quanto ha esposto il Luckenbach sulle fonti poetiche delle nostre rappresentanze, poichè quell'argomento sarà trattato su più vasta scala in un' apposita memoria dal sig. I. P. Meier intitolata *sopra le monomachie su vasi dipinti*, da pubblicarsi fra breve.

mento puramente umano lo troviamo espresso fin da quell' antichissimo vaso di Melos anche sui vasi dipinti (se prescindiamo da quelli ove il soggetto è trattato piuttosto convenzionalmente, cioè sulla maggior parte de'vasi a figure nere), solo che in alcuni, ove la lotta è ancora indecisa, l'emozione più forte ossia il disperato dolore di Eos indica anticipatamente la sconfitta del di lei figlio [1].

Anche sul vaso della Certosa di Bologna (Zannoni *gli scavi della Cert.* (tav. XI 4 vd. *arch. Zeit.* 1871 p. 168), ove Mennone è già caduto, il gesto di Tetide (il braccio sinistro alzato, l'avambraccio d. steso orizzontalmente) mi pare esprimere piuttosto quell'angosciosa emozione anzichè gioia oppure incoraggiamento [2], mentre Eos con una mano cerca di proteggere il proprio figlio, coll'altra vivamente stesa pare implorare dal vincitore che lo risparmi. Come sul vaso di Corneto, così anche su quello n. 63 (Overb. Gerhard *Trinksch. u. Gef.* tav. *D*) i gesti delle due madri (tutte e due alate, come sul vaso precedente) son perfettamente identici; almeno non mi riesce di scoprirvi la differenza rilevata dall'Overbeck. Nell' insieme della composizione quest'ultima rappresentanza più di ogni altra rassomiglia alla nuova sul vaso di Corneto, la quale peraltro è molto superiore sì per la finezza del disegno in genere che specialmente per la

[1] Così già sul vaso di Melos; Overb. n. 48. 57. 59 (f. n.). 60 (f. r.). I gesti delle due madri su questi due vasi a parer mio non sono stati interpretati giustamente dal ch. Overbeck. Tetide non vi mostra gioia ma anzi spavento, come prova il simile gesto di tutte e due le madri sul vaso di Corneto ; Eos su 60 fa il noto gesto di profondo lutto portando una mano all'occipite.

[2] Il così detto gesto di incoraggiamento (*Geberde der Kampfermunterung*) dell'Overbeck spesse volte si vede in figure che stanno in riposo e non hanno che fare con alcuna lotta, e perciò difficilmente può avere il significato attribuitogli dal ch. autore.

figura di Mennone. Più conformemente alle leggi della natura questo vi si vede caduto indietro invece di avanti, ed assai felicemente vi è espresso l'incipiente agonia e l'atroce dolore della ferita. Su ambedue i vasi però la testa di Mennone è disegnata di faccia, e perfino la strana decorazione dell'elmo (con due criniere messe a traverso) visibile sul vaso del Museo britannico, chiaramente si scorge anche su quello di Corneto, benchè mutilato in quella parte. Non so se realmente ciò debba attribuirsi, come vuole il ch. Overbeck p. 525, 15, all'inavvertenza dell'artista, il quale non sapendo disegnare la criniera in iscorcio avrebbe scelto l'espediente di disegnarla di profilo e per amore di simmetria vi abbia aggiunto una seconda; il confronto del vaso a f. n. *Mon. dell'Inst.* I 54, citato dallo stesso Overbeck, non è favorevole a questa supposizione, perchè, essendo la rispettiva figura disegnata di profilo, non vi era alcun motivo di raddoppiare la criniera; anzi dobbiamo supporre che l'artista abbia voluto rappresentare un'elmo con due criniere messe a traverso, ma che non abbia saputo farlo altrimenti che disegnandole di profilo, di modo che una pende avanti, l'altra indietro. Un altro esempio affatto chiaro di simile elmo con criniera doppia lo reca il rilievo di un'urna chiusina del museo di Berlino [1], rappresentante il fatto di Tideo ed Ismene, e son certo che ne esistono anche altri che per ora non ho il commodo di indagare; basteranno questi pochi monumenti per provare che difatti abbiano esistito elmi di tale foggia. In ogni modo la corrispondenza de' due vasi in una particolarità così rara, insieme con altri dettagli delle singole figure, ci pare troppo grande per

[1] Finora inedita che sarà pubblicata nel secondo volume delle *Urne etrusche* tav. 13.

essere casuale, e forse non andiamo errati colla supposizione che siano usciti tutt'e due dal medesimo laboratoio e che siano riproduzioni libere del medesimo originale, fatte da artisti di valore abbastanza diverso. A ciò non contraddice nè l'essere alate le due madri sul vaso di Londra, senz'ali su quello di Corneto, nè la figura del terzo guerriero aggiunta su questo come su altri vasi tanto a figure nere che a figure rosse. Per soli motivi artistici finalmente si spiega che a destra della composizione è ripetuto l'edificio dorico esistente sull'altro lato esterno della tazza (2); aggiunta che, senz'aver che far nulla colla nostra scena, molto felicemente ristabilisce l'equilibrio artistico fra i due lati.

La figura principale dell'altro lato (2) è un giovane in clamide e stivali con una lunga asta nella sinistra, il quale sta partendo per qualche impresa. La differenza però nell'età e nel vestire che passa tra questa figura ed i combattenti dell'altro lato, decisamente ci vieta di pensare alla partenza di Achille o di Mennone, interpretazione cui contradirebbero inoltre i particolari di questa scena. Per trovarne l'interpretazione vera dovremo anzitutto renderci conto minutamente de' concetti artistici delle singole figure, e cominciamo da quelle due che stanno più strettamente congiunte col giovane che parte. Una donna cioè, vestita di chitone ed himation, gli cinge le braccia al collo, alzando lo sguardo, mentre egli senza guardarle in faccia stende la destra verso un uomo barbato ed ammantato, che gli sta dirimpetto (a s.), appoggiato al suo bastone. Questo dal canto suo gli stende ugualmente la d. in atto di preghiera, come benissimo osserva il ch. Helbig; non possiamo però aderire al parere del medesimo dotto, che il giovane indichi di voler restar fermo nel suo proposito, che si rifiuti cioè alla preghiera indirizzatagli.

Anzi ci pare indubitabile che egli stia per stringere la destra che gli porge l'altro, gesto che qui non ammette altra interpretazione fuori di quella che egli esaudisca la domanda e che solennemente impegni la sua fede di voler fare quanto gli si chiede. [1] Ora è evidente – e stiamo d'accordo coll'Helbig – che la donna domanda lo stesso, come l'uomo; anzi sono precisamente le di lei istanze che hanno vinto la resistenza del giovane. Ammesso questo dobbiamo abbandonare però il parere del ch. Helbig, che ambedue cerchino di r i t e n e r e il giovane. Al contrario essi insistono appunto nella di lui partenza, e quest'interpretazione, alla quale crediamo di esser giunti mediante un esame spregiudicato de' concetti artistici, vien confermata dalla figura del vecchio dai capelli bianchi, che si vede al canto destro della composizione dentro un edificio dorico indicato mediante una colonna con sopra un abaco stranamente sottile e lungo ed un fregio con cinque triglifi. Sta seduto sopra una sedia con cuscino ma privo di spalliera, veste un chitone con sopraveste [2] e l'himation, e colla sinistra tiene un lungo scettro appoggiato alla spalla, mentre una patera colla destra, vivamente protesa verso il centro, porge al giovane, chiamandolo ad alta voce, come provano le labbra visibilmente aperte. Pare che egli con anziosa insistenza lo s u p p l i c h i di metter immediatamente in opera quanto ha promesso cedendo alla preghiera della donna, e di accingersi all'impresa dopo aver

[1] Vd. Stephani *Compte-rendu* 1861 p. 77 ss.; Brunn *troische Miscellen* I. II (*Sitzungsber. d. münchen. Akademie d. W.* 1868) p. 66, il quale però restringe troppo il significato del gesto in questione, affermando che esso esclusivamente e sempre esprima una promessa.

[2] Il ch. Helbig a quest'abito dà il nome di *ἐπίβλημα* ossia *περίβλημα*; ma esso evidentemente è un *ἔνδυμα*; il suo vero nome antico pare sia *διπλοΐδιον*; vd. K. F. Hermann *gr. Privatalterth.* p. 177.

solennemente libato agli dei per invocare il loro aiuto. È vero che questo, benchè il più comune, non è però l'unico significato che abbia la libazione su vasi dipinti [1]. Anche a chi ritorna, gli si dà il benvenuto col presentargli la patera. E potrebbe esservi chi creda anche sul nostro vaso si tratti, anzichè della partenza, piuttosto dell'arrivo del giovane e delle festose accoglienze fattegli dai suoi; nè certamente quest'opinione verrebbe assolutamente contradetta dai concetti artistici delle figure finora descritte. [2]

Per fortuna però da questo dubbio ci tolgono le due figure esistenti al canto opposto della rappresentanza. E sono due giovanette, vestite tutte e due di chitone ed himation, coi capelli cinti da semplice benda sottile, che danno segni manifesti di smisurato dolore. La prima cioè che guarda verso il centro della composizione, fa un gesto identico a quello delle due madri sull'altro lato della tazza; la seconda, disegnata di faccia, ha tutt'e due le braccia alzate. Queste figure escludono ogni pensiero di accoglienze fatte al giovane e decisamente confermano il risultato della nostra analisi delle altre figure. I segni di agitazione, anzi di disperazione delle due giovanette non si spiegano dal solo dolore per la partenza del fratello, ma fanno supporre un pericolo imminente, nel quale tutte le figure descritte si rivolgono al giovane per implorare aiuto. Ci resta ancora una figura finora tralasciata: una donna cioè che sta immediatamente dietro il giovane. È vestita di chitone con doppia sopraveste e di un berretto ricamato, la cui punta

[1] Vd. Stephani *Compte-rendu* 1873 p. 109 ss.; Luckenbach l. c. p. 549.

[2] Che la stretta di mano fra gli altri abbia anche questo significato, lo provano indubitabilmente i numerosi confronti tanto monumentali che letterari allegati dallo Stephani *C. R.* 1861 p. 91 ss.

pende sulla nuca. Dall'arco che regge nella sin. vi riconosciamo la dea Artemis. La sua presenza, e più direttamente la destra alzata verso la spalla del giovane provano che stia in intima relazione col fatto rappresentato, benchè non vi prenda parte attiva. Ora è chiaro che fra gli eroi, nella sorte de' quali Artemis ha una parte importante, qui non si può pensare nè ad Ippolito nè ad Atteone, famosi e l'uno e l'altro più per la loro tragica morte anzichè per una qualsiasi impresa fatta durante la loro vita. Altrimenti si è del terzo nome che qui si presenta alla nostra mente, cioè di Meleagro. Il fatto più famoso di questo eroe si è l'uccisione del cinghiale calidonio, ed in vero il giovane del nostro vaso potrebbe a qualcuno apparire che non parta per un' impresa di guerra, ma piuttosto per la caccia. L'esame accurato delle altre figure però, che sopra abbiamo fatto, certamente è poco favorevole a chi volesse riconoscere nella nostra rappresentanza la partenza di Meleagro per la caccia calidonia. Mancherebbe ogni contrassegno speciale di siffatta impresa, quale sarebbero cani, compagni con arnesi da caccia ecc., e come poi starebbero con quell'interpretazione l'ansiosa agitazione del vecchio e delle giovanette, le tenere istanze della donna che abbraccia il giovane, l'uomo barbato che sta per ricevere colla stretta di mano la di lui promessa solenne? Quale nome si darebbe a quest'ultimo, se quello di Eneo è senza dubbio dovuto al vecchio seduto a destra? Se dunque dobbiamo escludere ogni idea relativa alla caccia calidonia stessa, però tra i fatti che seguono immediatamente dopo vi è un momento che mirabilmente combina con quanto si vede rappresentato sul nostro vaso. Eccone un succinto racconto secondo la più antica fonte poetica, cioè l'Iliade. Ucciso il cinghiale calidonio, così racconta il vecchio Fe-

nice ad Achille adirato (IX, 529 ss.), Artemis accende una rissa fra i Cureti e gli Etoli di Calidone sopra le spoglie della caccia (la testa e la pelle del cinghiale; onde si venne alla guerra ed all'assedio di Calidone. Ora finchè Meleagro era alla testa degli assediati, i nemici erano sempre respinti e per mano dello stesso eroe perdettero i loro duci, i Testiadi, fratelli della madre di Meleagro, Altea. Questa nel suo dolore per la perdita de' fratelli maledisse il proprio figlio e lo dedicò agli inferi invocando a suo gastigo le Furie ultrici; ed allora Meleagro adirato (come Achille dopo la rissa con Agamennone) si allontanò dalla guerra e rimase chiuso nelle sue stanze colla propria moglie Cleopatra. Tosto, mancando il migliore fra i difensori, la città venne in estremo pericolo; ma invano i principali cittadini (γέροντες) implorarono l'adirato giovane di prendere nuovamente le armi, invano gli mandarono i sacerdoti con offerte di ricchissimi doni, nè potettero più le preghiere del vecchio padre, delle sorelle e perfino della madre stessa. Finalmente, quando i nemici si misero ad incendiare la città e nello stesso talamo di Meleagro penetrarono i loro proiettili, allora soltanto lo vinsero le istanze della moglie ed armatosi salvò la città, ma egli stesso rimase ucciso nella battaglia. [1]

Questo momento decisivo lo vediamo rappresentato sul nostro vaso. In mezzo alla generale angoscia ed ai lamenti de'suoi, che sì eloquentemente esprimono l'esistenza di un grande pericolo, Meleagro sta per cedere alle istanze della moglie ed in segno di ciò porge la destra ad un rappresentante de'γέροντες. [2] Il vecchio a

[1] La morte di Meleagro non vien espressamente riferita nell'Iliade, ma vi accennano i versi IX 571 s. 598 s.; II 641 s. vd. Surber *die Meleagersage*, Zürich 1880 p. 16 s.

[2] È vero che Omero (*Il.* II; 647) conosce più figli di Eneo;

destra è Eneo, le fanciulle all'altro lato sono le sorelle di Meleagro. La presenza di Artemis facilmente si spiega, se si rifletta che appunto questa dea è la promotrice della rissa fra i due popoli.

È vero che in un quadro monumentale di questa scena il pittore non avrebbe rinunciato a presentarci mediante alcuni gruppi accessorii il terrore e lo spavento che regnano nella città di già in preda alla furia de' vincitori; al pittore vascolare invece anzitutto mancò lo spazio per siffatta rappresentanza più estesa; e se avesse aggiunto a sinistra uno o due armati, onde indicare i Cureti vincitori, una tale aggiunta difficilmente sarebbe stata intelligibile per lo spettatore. Perciò egli si è limitato a rappresentare le figure principali (le quali del resto anche in una composizione più estesa dovrebbero o almeno potrebbero ritrovarsi in modo simile), e se così in generale la rappresentanza entra nello σχῆμα delle solite scene di partenza, nondimeno mediante i concetti artistici delle singole figure, assai differenti da quegli ovvii in siffatte scene, il nostro soggetto, se non erriamo, è indicato assai bene. In quanto poi all'apparenza di Meleagro, non ci pare che contradica alla supposizione che egli stia per entrare in battaglia. Imperocchè non solamente nelle scene di partenza non di rado vediamo un compagno dell'eroe principale vestito similmente, mentre il protagonista è armato di tutto punto [1]; ma sulla celebre tazza detta di Codro lo stesso protagonista Teseo è vestito così (con Menesteo), mentre Aiace e Forbante vi sono armati; nè si vede una ragione intrinseca, perchè sul cratere di Epigene

ma sarebbe strano, se un fratello di Meleagro fosse rappresentato barbato e senz'armi.

[1] Vd. Luckenbach l. c. p. 545 s.

(*Ann. d. Inst.* 1850, tav. *H. I*) Antioco e Patroclo, riuniti sullo stesso lato del vaso siano l'uno armato leggermente, l'altro di completa armatura. Sul vaso presso Overbeck l. c. p. 584 n. 33 Elena con l'oenochoe si vede in mezzo a Diomede ed un altro eroe, che stanno per partire, tutti e due vestiti della sola clamide e con due aste in mano. Come per questo, così pure per la tazza di Corneto manca ogni ragione per credere che il pittore abbia voluto indicare, mediante l'apparenza degli eroi partenti, che essi partano per un'impresa pacifica. Non tralasciamo finalmente di accennare, senza dare un'importanza decisiva a questa particolarità, che la chioma del giovane è dipinta con vernice chiara, per indicare i capelli biondi quali convengono al *ξανθὸς Μελέαγρος*.

In quanto alla relazione che passa tra il nostro eroe ed Artemis, essa dalla parte della dea non può essere altra che ostile.[1] E difatti quel gesto che essa fa verso Meleagro, mi pare che abbia alcunchè di minaccioso anzichè di « calmante », come parve al ch. Helbig. L'eroe colla promessa che sta facendo, dedica sè stesso ad inevitabile morte, che lo raggiungerà tra poco; e la dea colla destra alzata pare che voglia accennare a tale funesta conseguenza, indicando l'eroe come vittima della propria ira. Essa dunque fa una parte consimile a quella di Apolline nelle note rappresentanze della morte di Ettore, con la sola differenza che Apolline in quel mito ha una parte ancora più essenziale, inquantochè egli stesso in seguito ucciderà Achille.

[1] Una relazione amichevole fra il famoso cacciatore e la dea della caccia, quale per sarcofaghi molto ingegnosamente suppose il ch. Helbig (*Annali dell'Inst.* 1863 p. 85) coll'assenso del Matz (*Ann.* 1869 p. 102), per quanto sia conforme all' indole dell'arte romana, certamente contradirebbe a quella del quinto secolo av. Cr.

Dalla presenza di Artemis sul nostro vaso possiamo trarre ancora un' altra conclusione, che cioè come fonte poetica della nostra rappresentanza si debba riconoscere la versione più antica del mito, la quale non riferiva più dettagliatamente le circostanze della morte di Meleagro, e non quella delle *'Hoῖαι* e della Miniade, ove secondo la testimonianza di Pausania (X, 31, 3) Meleagro cadeva per mano di Apolline, versione espressa sui sarcofaghi. [1] Imperocchè se il pittore del vaso, ossia quello dell'originale da lui liberamente riprodotto, avesse seguito quest' ultima versione, senza dubbio al posto di Artemis si vedrebbe il di lei fratello.

Vi potrebbe essere ancora chi accettando del resto la nostra interpretazione, volesse riconoscere nella figura in discorso Atalante anzicchè Artemis. Ma ciò è impossibile, mancando qualsiasi testimonianza mitologica che quella abbia preso parte nella guerra tra i Cureti ed i Calidonii [2] e neanche come partecipante alla caccia viene nominata presso Omero, mentre Euripide fu il primo che la mise in una relazione amorosa con Meleagro. [3]

Ci restano da aggiungere poche parole sopra la rappresentanza ovvia nell'interno della tazza (3). Vi si vede un vecchio seduto, a cui una donna, ritta in piedi davanti a lui, versa da bere in una patera ch'egli le porge. Una colonna dorica indica che la scena avviene nell'interno di un palazzo, alla cui parete son appesi uno scudo ed una spada. Il vecchio, come giustamente rilevò il ch. Helbig, rassomiglia molto all'Eneo del lato esterno

[1] Vd. Matz *Ann. dell'Inst.* 1869 p. 94 ss.; Heydemann *Arch. Zeit.* 1872 p 116 s.

[2] Vd. Kekulé *de fabula Meleagrea* p. 12; Welcker *griech. Tragoed.* II p. 755, 5.

[3] Vd. Surber *die Meleagersage* p. 50 e 116.

(2), la donna all'Eos dell'altro lato (1); ma appunto questa rassomiglianza con due figure che non hanno che fare nulla l'una coll'altra, deve consigliare di astenerci da un'interpretazione mitologica, che mancherebbe di ogni criterio certo. Una scena simile peraltro si vede nell' interno di molte tazze di quel bellissimo gruppo di stoviglie con cui stanno collegati i nomi famosi de'pittori Eufronio, Duride, Gerone e Brigo, prescelta dai pittori più che per altro per essere graziosa ed adattatissima sì allo spazio da decorarsi che allo scopo cui servivano le stoviglie[1]. Ed a quel gruppo anche per lo stile viene ad aggiungersi non indegnamente il nostro vaso, senza che osiamo perora di ascriverlo ad uno de' pittori soprannominati.

G. Körte.

---

## DELLA LEGGENDA *EXACT. AD ARTIC* NELLE ISCRIZIONI PONDERARIE

(*Tav. d'agg. N*)

Negli antichi pesi e nelle misure, tanto in bronzo che in marmo, trovansi non di rado aggiunte alle note numeriche indicanti il valore ponderale, alcune brevi iscrizioni relative alla loro legalità. Queste possono distinguersi in due generi diversi. Talune denotano il luogo ove si custodivano i pesi normali, ed ove eziandio saggiavansi quelli destinati all' uso pubblico; altre ricordano in qual modo e da quale pubblica autorità ne era stata compiuta la legittima ricognizione.

Tra i primi annovero i pesi in bronzo, che hanno l'indicazione di essere stati verificati *ad Castoris* (*pondera* ovvero *aedem*), cioè ai campioni legali conservati

[1] Vd. le belle osservazioni in proposito del ch. Klein, *Euphronios* p. 95 s.

nel tempio dei Castori. Una bella serie di siffatti monumenti è raccolta nel museo Brera in Milano [1]; ed in essa è notevole l'osservazione seguente. Nei pesi di maggior modulo e valore, i quali perciò hanno maggiore superficie, l'epigrafe è scritta più distesamente: di mano in mano che col volume diminuisce la superficie, anche la scrittura viene proporzionatamente ridotta ed abbreviata. Così troviamo

| | | | |
|---|---|---|---|
| nel decusse . . . . . . . . . . . . . . . | EXAC | AD | CASTOR |
| nel quinipondio e nel tresse . . . . . | EXA | AD | CASTO |
| nel dupondio e nella libbra . . . . . | EX | AD | CAST |
| nel semisse e nel triente . . . . . . . | EX | A | CAS |
| nel quadrante e nel sestante [2] . . . . | EX | | CA |

In secondo luogo appartengono a questa stessa classe le misure che diconsi *exactae in Capitolio.* Della quale formola abbiamo esempi di data certa sotto l'impero di Vespasiano, cioè degli anni 75 e 77 [3]; quantunque di campioni legittimi *quae in Capitolio sunt* ricorre memoria anche nel tempo di Gordiano circa l'anno 240 [4].

Una indicazione di luogo trovasi pure in quei pesi di bronzo, due dei quali vide il Fabretti nel museo del Collegio romano, ed ove alle rispettive note del valore

[1] *C. I. L.* 5, 8119, 4. V. anche Fabretti *Inscr. domest.* 527, 374; Henzen 7319; Wilmanns 2765*a*.

[2] Un esemplare di questo sestante, che manca nella collezione milanese, è indicato « presso l'Arigoni » dal Boeckh *metrolog. Untersuch.* p. 188. Un altro - se non è forse lo stesso - fu dal ch. Brunn veduto presso l'antiquario Depoletti e pubblicato nel *Bull. d. Instit.* 1865 p. 88. Egli interpretò le sigle EX CA *ex(actum) c(ura) a(edilium)*; ma l'esame dei pesi appartenenti alla predetta serie esclude questa interpretazione, ed esige che si legga *ex(actum)* [*ad*] *Ca(storis).*

[3] Orelli 4342; Mommsen *Inscr. Neap.* 6303, 3 (= Henzen 7318). Cf. Grut. 222, 8; Bruzza *Bull. d. Instit.* 1872 p. 142; Morcelli *Opp. epigr.* p. 318.

[4] Orelli 4347; Borghesi *Oeuvr.* 3 p. 478 segg., 5 p. 483.

ponderale è aggiunta la leggenda: TEMPL · OPIS AVG [1]. L'*aedes Opis* congiunta all'*aerarium Saturni* [2] era il luogo ove conservavasi, non altrimenti che presso il tempio dei Castori, il pubblico danaro [3]; ed è perciò naturale che anche *ad Opis* si avesse un ponderario ed una serie di pesi legittimi, siccome avevansi *ad Castoris*.

Alla medesima categoria sono da riportare anche quei pesi, nei quali è scritto: AD AVGVST · TEMP ·, AD TRAIANI AVG · TEM · [4] Queste sigle dal sig. Carmelo Mancini, seguendo gli indici gruteriani, furono spiegate come esprimenti la verifica fattane *ad augustale*, ovvero *ad Traiani Augusti, temperamentum* [5]; ma parmi con poca verisimiglianza. È piuttosto da preferire un'interpretazione atta a denotare un luogo pubblico, ove fosse stabilito un ponderario legittimo – probabilmente l'*Augusti templum*, siccome già altri dotti hanno proposto [6].

Finalmente anche le *castra* imperiali, a somiglianza dei municipii, ebbero in Roma il proprio ponderario ed i propri pesi e misure normali. Pochi anni or sono fu trovato appunto al Castro pretorio un triente di bronzo con la leggenda CASTRORVM AVG [7].

[7] Fabretti *Inscr. dom.* p. 524 n. 369, 370; Muratori *Thes. inscr.* p. 2101 n. 8, 16.

[2] Jordan *Topogr.* 2 p. 483. Cf. Fulv. *Antiq.* 2 p. 89, Marlian. *Topogr.* 2 p. 4.

[3] *Pecunia utinam ad aedem Opis maneret*, Cic. *Philippic.* 1, 7; *ad vigilem ponendi Castora nummi*, Gioven. *Sat.* 14, 260.

[4] Grut. 221 e 222, 2; Fabretti *Inscr. dom.* 524, XXVI; Spon *Miscell. erud. antiq.* p. 203.

[5] *Giornale di Pompei* 1871 p. 197.

[6] Boeckh op. cit. p. 189: cf. p. 171, 181, 182; Zell *Delect. inscript.* p. 166. V. anche Fabretti 524, XXVI, ed Orelli 1520 not. 1, per le sigle AVG · T · M · V.

[7] V. *Bull. d. Instit.* 1879 p. 210. Il ch. Ceselli pubblicando questo piccolo peso propose che dovesse leggersi egualmente *exactum ad*

L'altro genere di pesi legittimi è quello che fa menzione della pubblica autorità, per la quale essi erano stati riconosciuti di giusto e legale valore. La sopraintendenza a questo ramo dell'amministrazione economica dello Stato spettava agli edili, e non prima del secondo secolo dell'impero entrò nelle attribuzioni del *praefectus urbi*, se non esclusivamente, almeno come autorità di grado superiore [1]. Perciò negli stessi monumenti vediamo scolpita la menzione, che i pesi e le misure furono saggiate e riconosciute conformi al tipo legale, più anticamente *cura* o *iussu aedilium*, e più tardi *ex auctoritate praefecti urbi*. Non mi fermo a parlare dei pesi che hanno questa seconda formola, e che generalmente riferendosi alla prefettura di Q. Giunio Rustico nell'anno 167 [2], appartengono al tempo nel quale la sopraintendenza ai pesi ed alle misure non fu più unicamente propria degli edili. Ma riportandomi al più antico diritto pubblico, limito il mio discorso soltanto alla dichiarazione di quei pesi che hanno la speciale formola EXACT . AD ARTIC .; la quale è stata finora

*castra* in quei pesi ov'è scritto EX · AD · CAST. Ma contraddice a questa spiegazione la citata serie ponderaria del museo Brera, nella quale le sigle CA, CAS, CAST manifestamente non sono altro che il compendio della scrittura più piena CASTO, CASTOR. Restando adunque il peso speciale *castrorum Augusti*, negli altri deve al tutto ritenersi la lezione *exactum ad Castoris*. — Più lungi ancora del vero va l'opinione espressa dal Mancini (*Giorn. di Pompei* 1871 p. 196); il quale, ritenendo che i pesi campioni non potessero stare in luogo diverso dal Campidoglio, interpreta EX · AD CAS *ex a(uctoritate) D(ecimi) Cas(sii)*, o altro gentilizio colle stesse iniziali (v. Garrucci nella *Civ. Catt.* 1877 p. 205).

[1] Mommsen *römisch. Staatsrecht* $2^2$ p. 489.

[2] Grut. 222, 1; Fabretti 525, XXVII; Orelli 4345, 4347; Wilmanns 2764; *C. I. L.* 5, 8119, 1 ecc.; v. Borghesi *Oeuvr.* 5 p. 57; Boeckh op. cit. p. 172 e segg.

oscurissima e variamente spiegata, ma sempre con grande incertezza.

Raccolgo innanzi tutto in una breve silloge quanti monumenti io conosco di questa serie; alcuni dei quali ho desunto dalle schede pel *Corpus inscr. Lat.* cortesemente comunicatemi dal mio illustre maestro prof. Henzen e dal ch. dott. Dressel.

**1.** In manubrio staterae aheneae Herculanei repertae et nunc servatae in museo publico Neapolitano

*TI* · CLAVD CAES *AVG iiii L* VI*TEL*
III · COS · EXACTA AD ARTIC
CVRA · AEDIL

Descripsit Mommsen, accuratius recognoverunt Henzen, de Rossi. Ediderunt Bajardi *Catalogo degli antichi monum. di Ercolano* p. 356; Winckelmann *Werke* 2 p. 77; Rosini *Dissert. isagog.* tab. 8 p. 55; Mommsen *I. N.* 6303, 2 (inde Henzen 7347; Wilmanns 2763 *a*).
Inclinatis expressi quae iam legi non possunt.

**2.** In superficie centupondii marmorei Herculanei reperti: nunc in museo publico Neapolitano.

*in superficie*

TI · CL*au*DIO · CA*e*SAR · AV*gu*S · IIII
L · *ui*TELLIO III · COS · PONDER · EXACT
· · · · · · · · · · · · · · · · · · · AEDIL [1]



LIGVR (inverted)

*in latere* P CEN

Descripsit Mommsen. Ediderunt Bajardi *Catalog.* p. 356 pessime; accuratius Rosini *Dissert. isag.* tab. 8 p. 55;

[1] Per la lettura e l'interpretazione di questo difficilissimo verso, v. l'appendice del comm. de Rossi al presente articolo.

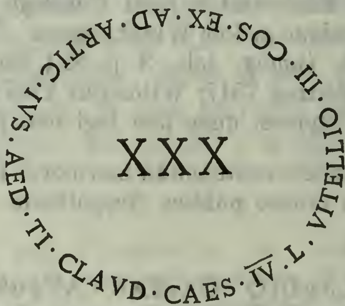
Mommsen *I. N.* 6303, 1 (inde Wilmanns 2763 *b*). Valde corruptam dedit Millin *Mag. encycl.* 1818, 4 p. 111 (inde Orelli 4343).

3. ' *gran peso di marmo bianco: dagli scavi di Fidene,* 1825 '.

TI·CLAV·CAES·*i*V
L·VITELL·III·COS
EXACT AD ARTIC
IVS AED
L·FL ANA

Amati *cod. Vatic.* 9753 f. 39, et acceptam a Petro Odescalchio, 9736 f. 2. Cf. Nibby *Analisi* 2 p. 303.

4. ' *peso travertino col manubrio di ferro antico: presso il sig. Luigi Vescovali* ' AMATI. In museo Kircheriano HENZ.




Descripsit Henzen. Exhibet Amati *cod. Vatic.* 9736 f. 2, 9753 f. 39.

5. pondus marmoreum effossum in iaciendis fundamentis aedificii ad putandas rationes destinati (*ministero delle finanze*).

TI · CLAV · CAES · $\overline{\text{IV}}$ · L . VITELLI|*o iii*
COS · EXACT · AD ART|*ic*

Descripsit Henzen.

**6.** apud Puteanum eq. Romae vidit Langermannus REIN. — s. l. SPON.

TIB · CLAVDIO · CAES · AVG · IV
L · VITELLIO · III · COS · P · II

Ediderunt Spon p. 303 ex schedis, ut videtur, Peirescii; Reinesius 2,91 qui v. 2 om. III. Ex iis Morcelli *Opp. epigr.* 1 p. 317, *Inscr.* 324.

**7.** pondus marmoreum effossum prope stationem viae ferratae in destruendo monte vulgo *della giustizia* nuncupato.

TI · CLAVDIVS CAES AVG

Descripsit Henzen.

**8.** pondus marmoreum repertum in arenario supra coemeterium Ostrianum via Nomentana: servatur nunc in bibliotheca Vaticana [1].

S · ⅃ · Ɔ
Λ
IVS · AED · EX
ARTIC

Descrìpsi.

Intellige: V [*pondo*] *ius*(*su aed*(*ilium*) *ex*(*actum*) *Artic. C*(*aii*) *L.... S.....*

**9. 10** ‘ *due pesi di bigio trovati negli sterri per la via Nazionale nel febbraio* 1877 ’ LANC. Servantur nunc in museo Capitolino.

EX · AD
III
ARTIC

EX · AD
II
ARTIC

Descripsi. Edidit Lanciani *Bull. archeol. comun.* 1877 p. 57, et ap. Fiorelli *Notizie d. scavi* 1877 p. 81.

[1] La leggenda di questo peso è riprodotta nella *tav. d'agg. N.* num. 2.

**11**. quinipondium marmoreum effossum mense aprili 1881 e ruinis veteris aedificii in ripa Tiberis sub palatio vulgo *la Farnesina:* servatur in museo Tiberino.

ARTIC

AD

EXAC ·

Descripsi. Edidit Lanciani ap. Fiorelli *Notizie d. scavi* 1880 p. 140.

**12**. centupondium. Saponarae in Lucania, penes Danium [1].

C

A R

Mommsen *I. N.* 373.

I primi sei pesi, che hanno una data certa, appartengono tutti all'anno 47 di C., nel quale l'imperatore Claudio ebbe il quarto consolato, essendogli collega L. Vitellio console per la terza volta [2]. Claudio in quell' anno medesimo esercitò la censura col suo collega, e riordinò in vari modi la pubblica amministrazione [3]. L'uniformità della data e delle formole, che leggiamo nella maggior parte delle iscrizioni ponderarie surriferite, suggerisce spontaneamente il pensiero che

[1] È assai dubbio, se per le lettere AR questo peso si possa riferire alla stessa serie di quelli che hanno ARTIC. L'ho qui posto per semplice congettura, non essendo state finora spiegate le sigle predette, per quanto io so, nè in questo nè in altro modo. Potrebbero esse intendersi egualmente bene come iniziali di un nome proprio *A(uli)* R..... (v. pag. seg. nota 1).

[2] Dione 60, 29; Sueton. *Vitell.* 2; Censorin. *de die natali* 17, 11. *C. I. L.* 4, 2553; Eckhel *Doctr. numm.* 6, 313; Klein *Fasti consular.* p. 34 ad an. 47.

[3] *C. I. L.* 6, 918, 919; Henzen, annot. ad Orell. n. 3133, p. 276; Borghesi *Oeuvr.* 4 p. 76; de Rossi, *Piante di Roma* p. 41, 43.

nel predetto anno 47 anche all'ordinamento dei pesi e delle misure sia stato in modo speciale provveduto; e che in tale occasione sia stata introdotta la formola EXACT · AD ARTIC. Per questo motivo parmi che possa con sicurezza riferirsi allo stesso anno anche il n.° 7, il quale porta semplicemente il nome di Claudio, quantunque non vi si trovi la data, nè la menzione della legittima ricognizione fattane dagli edili. I nn. 8-11 similmente non hanno data; ma di per se stessi si manifestano appartenere a quel tempo, nel quale la formola EXACT · AD ARTIC · fu presa, direi quasi, come carattere ed insegna speciale del riordinamento dato al sistema ponderario nell'anno 47.

La ricognizione della legalità e del giusto valore nei pesi del pubblico commercio fu allora, come sempre nell'epoca anteriore, affidata agli edili e compiuta da essi. Quindi i nostri pesi dicono espressamente, che il saggio AD ARTIC· fu fatto CVRA AEDIL*ium* (n. 1) ovvero IVS*su* AED*ilium* (nn. 3, 4, 8). Anche nel n. 2 certa è la menzione degli edili; e potrebbe darsi che fosse stata anche nel n. 5, essendo quivi spezzato il marmo alla parola ART(*ic*.). Nel n. 3 leggonsi lateralmente le iniziali di un nome proprio L · FL(*avius*) ANA(*tellon*) o ANA(*tolius*): ed altre simili iniziali delle *tria nomina*, C · L · S · ricorrono nel peso n. 7 [1]. Cotesti nomi credo che non possano indicare altri che il possessore ed utente dei singoli pesi [2].

[1] Due pesi di Vercelli pubblicati dal ch. p. Bruzza *Iscr. Vercell.* p. 198 e 199, hanno similmente le sigle di nomi propri Q · OG (facilmente *Q. Ogulnii*) e A · N (*Auli N....*).

[2] È degno di esser notato il fatto, che coi due pesi (nn. 9, 10) rinvenuti nel 1877 sul Quirinale furono raccolte contemporaneamente e nell'istesso luogo due stadere di bronzo rotte in minuti pezzi (v. *Bull.* 1877 l. c.). Questi oggetti adunque appartennero con molta probabilità alla suppellettile di alcuna delle *decem tabernae* che

Premesse queste generiche osservazioni circa le epigrafi ponderarie contemporanee o riferibili al riordinamento economico dell'anno 47, vediamo com' esse sieno state interpretate fino ad ora, e quale ne sia il vero significato.

Il Rosini pubblicando l'iscrizione della stadera ercolanese (n. 1) opinò che vi si dovesse leggere *exacta ad artic(ulos)*, ed interpretò questa frase nel senso che la stadera fosse stata esaminata e saggiata al peso legittimo in ogni sua menoma parte. « *Sic utique lego*, egli scrisse, *atque interpretor ad articulos, hoc est articulum, sive per partes vel minutissimas exacta* » [1]. Questa interpretazione fu accolta dal Furlanetto nel lessico Forcelliniano, e tale è rimasta anche nella recente accuratissima edizione del ch. De Vit. Senonchè il Furlanetto modificò alquanto la ragione esplicativa del Rosini, scrivendo: « *exactum ad articulum dicitur id, quod opposito digiti articulo experimur num leve et recte fabrefactum sit* [2] ». Confesso di non comprendere giustamente il significato che si è voluto dare a queste parole. Imperocchè l'esame di un peso destinato al pubblico mercato, e il suo confronto con un tipo normale dovevano farsi dagli edili ben altrimenti, che palpandolo colle estremità delle dita per vedere *num leve et recte fabrefactum fuisset*.

Nel volume delle *Inscript. regni Neap.* il Mommsen riprodusse l'epigrafe della stessa stadera d'Ercolano, ch'egli avea veduta e trascritta; ma si mostrò esitante

erano in quel luogo ed intorno alle quali veggasi il cit. *Bull. arch. comun.* 1876 p. 102 segg. — Anche il peso edito dal ch. p. Bruzza *Iscr. Vercell.* p. 199 e qui sopra ricordato fu rinvenuto in un'antica taberna, insieme con una stadera di bronzo.

[1] Rosini *Dissert. isagog.* p. 55.

[2] Lexic. Forcellin. s. v. *articulus* § 5.

sulla verità della lezione ARTIC, essendo alquanto corrosa la seconda lettera, e confessò di non intenderne il significato [1]. Laonde anche più recentemente nella sua opera magistrale sul diritto pubblico romano, portandola ad esempio della sorveglianza che avevano gli edili sui pesi e sulle misure delle pubbliche botteghe, lasciò del tutto incerta la lettura della predetta parola [2]. Per contrario, il sig. Carmelo Mancini, ritenendo indubitatamente che sulla stadera ercolanese si legga EXACTA AD AVTIC, e nell'idea fissa, che la verifica dei pesi e delle misure si facesse esclusivamente *in Capitolio*, scopre anche qui la menzione dell'*augustale temperamentum*, ed interpreta: EXACTA AD AV(*gustale*) T(*emperamentum*) I(*n*) C(*apitolio*) [3].

Finalmente il ch. p. Garrucci, ristampando dal *Bullettino archeologico* di Roma la notizia dei due pesi rinvenuti sul Quirinale nel 1877 (nn. 9, 10), ne riferisce eziandio le epigrafi; ma con una notevole inesattezza, che trovavasi già nella prima pubblicazione. Ritiene, cioè, che in quei pesi si legga ARIIC; ed attribuendo alle due lettere II un valore numerale, sospetta che nel T della stadera ercolanese possa esservi « una « linea numerica non bene estesa fino alla seconda « unità, di modo che il TI ercolanese equivale al II dei « pesi romani » [4]. Ma non avendo agio di esaminare il monumento originale, si astiene dal porre innanzi il suo avviso circa l'interpretazione di quelle sigle, che gli sembra ancora immaturo.

Sta veramente in fatto, che la lettera T nei due pesi citati, ed ancora più in quello del museo Tibe-

[1] *I. N.* 6303, 2: cf. Henzen 7317.
[2] *Röm. Staatsr.* $2^2$ p. 489.
[3] *Giorn. di Pompei* 1871 p. 197.
[4] *Civ. Cattolica* 1877 (20 Ottobre) p. 207.

rino (n. 11), ha l'asta superiore piuttosto breve; talchè a prima vista potrebbe scambiarsi con una I dall'apice prolungato. Ma esaminando con attenzione i monumenti medesimi, si scorge manifestissima la differenza delle due lettere T, I: e perciò cade del tutto qualsiasi supposizione, che nella sillaba TI possano aversi due unità numerali. Inoltre per i numerosi confronti da me qui sopra raccolti, e più ancora per quello che ora proporrò, non si può dubitare che tanto nei pesi romani, quanto nella stadera di Ercolano e in tutti gli altri somiglianti, la vera e genuina leggenda sia AD ARTIC·

Ma se la lettura materiale di tutte queste iscrizioni ponderarie è stabilita con ogni sicurezza, non solo per l'accurata revisione dei monumenti ch'erano già noti, ma molto più pel recente trovamento di altri [1], niuna luce da tutto ciò si può trarre per l'intelligenza della parola ARTIC. Per queste sigle, le quali hanno tanto messo a tortura l'ingegno degli epigrafisti e sono state finora ribelli ad una interpretazione veramente soddisfacente, nulla si è trovato di più conveniente ed adatto che l'*articulus* del Rosini e del Furlanetto.

Ora però questa incertezza sparisce del tutto, ed ogni dubbio si dilegua per la leggenda di un nuovo peso, sul quale non trovasi compendiata in due o tre sillabe, ma è scritta tutta intiera la controversa parola. Questo peso di marmo bianco fu da me recentemente acquistato presso un venditore di anticaglie; e ne è

[1] Fino a poco tempo fa per la leggenda EXACT · AD ARTIC · non si citava che l'esempio della stadera ercolanese (n. 1). Del peso pubblicato dallo Spon e dal Reinesio (n. 6) non si è tenuto gran conto: e meno noti, nè giammai citati, erano quelli trascritti dall'Amati (nn. 3, 4). Gli altri (nn. 5, 8, 9, 10, 11, 13) sono stati trovati di recente, ed in gran parte erano tuttora inediti.

ignota la provenienza. Pesa grammi 3,180: mancano quindi 90 grammi per avere giustamente le dieci libbre antiche [1]; la quale mancanza devesi in parte al consumo materiale della pietra, in parte ad una piccola scheggiatura. Nella faccia superiore vi si legge l'iscrizione

**13** EXACT
AD X AR
TICVLEIAN

cioè: X [*pondo*] *exact*(*um*) *ad Articuleian*(*um*) [2].

Non è dunque un vocabolo comune che nascondevasi nelle sigle ARTIC delle epigrafi ponderarie, ma un nome proprio e personale declinato adiettivamente: ARTICVLEIAN*um*. Potrebbe questo riferirsi ad un *senatusconsultum Articuleianum*, se nella storia del diritto romano s'intravedesse che un Articuleio propose e fece approvare dal senato alcun decreto relativo al valore legale dei pesi e delle misure. Abbiamo nei digesti memoria di un senatusconsulto Articuleiano [3]; ma questo, oltrechè riguarda unicamente le libertà fidecommissarie, è dell'anno 101, nei primi mesi del quale Q. Articuleio Paeto ebbe i fasci ordinari prima coll'imperatore Traiano, poi con Sesto Attio Suburano [4]. Ora la serie dei pesi con la leggenda EXACT · AD ARTIC ·, siccome ho

[1] V. Boeckh *metrol. Unters.* p. 164; Hultsch *Metrologie* p. 308 tav. XIII; e il riassunto delle migliori calcolazioni degli antichi pesi romani dato dal ch. comm. Fiorelli nelle sue *Istituzioni di antichità romane* p. 194, 2. Cf. anche Bertolini *Relaz. sugli scavi di Concordia*, ap. Fiorelli *Notizie* 1878 p. 286; Bortolotti *Spicil. epigr. modenese* p. 254 segg.

[2] Se ne vegga il fac-simile nella *tav. d'agg. N* n. 1.

[3] L. 51 § 7 *de fideicomm. libert.* (40, 5).

[4] Henzen *Acta Arval* p. 178; *C. I. L.* 5, 8309; 6, 2074. Cf. Klein *Fasti consul.* p. 53 ad an. 101.

dichiarato di sopra, è al tutto propria dell'anno 47, nè può di molto protrarsene l'uso. Imperocchè sotto l'impero di Vespasiano (a. 75, 77), e forse dalla censura dell'anno 74, la suddetta formola si trova essenzialmente mutata nell' altra: EXACTA IN CAPITOLIO [1], la quale durava ancora nell'anno in circa 240 sotto la prefettura urbana di D. Simonio Giuliano [2]. Dunque l'*Articuleianum* dei nostri pesi non si può dedurre dal nome dell'Articuleio console nel 101. Per la stessa ragione di cronologia molto meno possiamo pensare a Q. Articuleio Paetino console nel 123 con L. Venuleio Aproniano [3]. Se le sigle Q· AR...., che leggonsi nel frammento vaticano dei fasti ostiensi [4] come prima sillaba del nome del console suffetto al 1° settembre 92, possono supplirsi Q· AR(*ticuleio*....), avremmo qui probabilmente il primo consolato di Q. Articuleio Paeto. Ma anche la data dell'anno 92 è troppo distante dall'epoca certa dei nostri pesi, per poter derivare dal nome di questo Articuleio, ovvero da un senatusconsulto proposto da lui, la formula *exact. ad Articuleianum.*

Molto più ragionevole, invece, è intendere l'aggettivo *Articuleianum* in relazione a *pondus*; riconoscendo nel *pondus Articuleianum* il tipo e campione legittimo al quale, nell'anno 47 e seguenti, saggiavansi i pesi e le misure di pubblico uso. Frequenti sono gli esempi di magistrati municipali che fecero pubblici ponderarii, e pesi o misure da servire come tipi normali [5]. Ma il

[1] V. Boeckh op. cit. p. 17, 163; Hultsch *Metrol.* p. 96.

[2] Orelli 4347; Borghesi, *Oeuvr.* 3 p. 478 segg., 5 p. 483.

[3] V. Klein op. cit. p. 61 ad an. 123.

[4] Henzen 6446.

[5] In Albacina, Grut. 1020, 10; Orelli 4344; *Bull. d. Instit.* 1845, 132 — in Aosta, *C. I. L.* 5, 6839 — in Benevento, Zaccaria *Stor. letter.* 8 p. 264; De Vita *Antiq. Benevent.* p. 134 — in Brescia, Henzen 7073; *C. I. L.* 5, 4468; — in Consa, Grut. 223, 1; Orelli 3849 —

*pondus Articuleianum* non presenta carattere municipale: che anzi, essendosi trovati pesi e misure legalmente verificate ed *exactae* a quel tipo in Roma del pari che a Fidene e ad Ercolano, dovremo dire necessariamente, che il campione Articuleiano avesse legittimo valore non solo nella città di Roma, ma anche fuori di essa, nei municipii e nelle colonie; ove sappiamo che per istituzione di Augusto il sistema ponderario doveva essere uniforme a quello di Roma [1]. Il *pondus Articuleianum* fu dunque, dall'anno 47, il tipo legittimo e generale dèi pesi e delle misure in Roma e fuori; e forse durò per tutto il periodo intermedio fra la censura di Claudio e quella di Vespasiano (a. 47–74).

Un Articuleio, facilmente il padre o l'avo del console del 101, esercitando in Roma nell'anno predetto una alta magistratura, dee aver eseguito il riordinamento dell'amministrazione ponderaria e rinnovato i campioni normali; i quali per ciò dal nome di lui presero l'appellazione di Articuleiani. Nulla di più naturale che supporre aver egli ciò fatto come edile, essendo una delle principali attribuzioni di questa magistratura la soprintendenza ai pesi ed alle misure. Laonde dall'aver trovato la vera interpretazione delle sigle EXACT . AD

nel pago *Interpromium*, *I. N.* 5331; Orelli 144 — in Ivrea, Gazzera *Lapidi Eporediesi* p. 38; Bruzza *Iscriz. Vercell.* p. 55 n. 29; *C. I. L.* 5, 6771 — in Minturno, *Bull. d. Instit.* 1841 p. 170; *I. N.* 4065 — in Ostia, Orelli 3842; Mommsen *Ephem. epigr.* 3 p. 329; in Rimini (Cattolica), Borghesi *Bull. d. Instit.* 1840, 96; Henzen 7133; — in Pompei, Orelli 4348. — V. anche Persio 1, 128; Giovenal. 10, 100; Ulpian. *Dig.* l. 13 § 8 *locati conducti* (19,2).

[1] Dione 52, 50. Il celebre moggio fiorentino ci è testimonio, che anche alla metà del secolo terzo campioni normali di pesi e misure furono inviati *per regiones* dal prefetto di Roma D. Simonio Giuliano, *ad exemplum earum quae in Capitolio sunt* (Fabretti *Inscr.* 528, 380; Orell. 4347; Borghesi *Oeuvr.* 3 p. 478).

ARTIC ·, possiamo ancora con ogni probabilità restituire alla storia delle magistrature romane il nome di uno degli edili che erano in carica nell'anno 47. Considerando però che quattro dei pesi sopra riferiti (nn. 1, 3, 4, 8), i quali portano la data dell'anno 47, attestano espressamente che il saggio *ad Articuleianum* ne fu compiuto *cura* o *iussu aedilium*, sembra ciò recare difficoltà ad ammettere che Articuleio medesimo fosse edile nell'anno predetto. Converrebbe adunque ricorrere all'ipotesi di una commissione speciale affidata ad Articuleio nell'anno 47, in correlazione agli editti censorii di Claudio [1], per il riordinamento dell'amministrazione ponderaria e la rinnovazione dei campioni legali, che da lui tolsero il nome e forse furono inviati per tutta Italia come tipo unico e normale.

G. Gatti

---

*Appendice all'articolo precedente sull'epigrafe del centupondio ercolanese dell'a.* 47.

Nel luminoso studio del mio ch. collega ed amico prof. G. Gatti intorno all'enigmatica formola delle *pondera exacta ad artic.*, e nell'accurata silloge degli esempi fino ad oggi noti di quella classe, è rimasto indeciferato il monumento forse principale di tutta la serie, il centupondio ercolanese n. 2. Nel quale è incerta ed oscura la lezione precisamente del passo decisivo nella terza linea; ove era fatta menzione degli edili che nell'anno 47 (anno della censura di Claudio) curarono la recognizione dei pesi in Roma e fuori. Il Rosini

[1] Suet. *Claud.* 16.

*Diss. isag.* p. 55 tav. VIII nella precitata linea trascrisse: ⅄P//ΛLEIII CV⊳R · AED · H: il Mommsen nelle *Inscr. R. N.* 6303, 1: ıᴗR ᴗ////ᴗ/////////IFII · CVDR · AEDIL ed annotò: *initio cave legas* AR *pro* ıᴗR. Nè potè trarne migliore costrutto rivedendo la pietra per la nuova edizione nel *Corpus inscr. Lat.* Nel passato anno recatomi a Napoli, esaminai attentamente nel museo nazionale il difficile passo e tentai di penetrarne il senso e la primitiva scrittura. Persuaso d'essere riuscito nell'intento, invitai l'occhio sagace del ch. direttore del museo, cav. de Petra, a verificare la mia lettura: ed egli l'approvò. Interrogatone poi dal Mommsen e tornato all'esame del difficile passo, mantenne l'approvazione data me presente; e me ne scrisse, dandomi facoltà di pubblicare il suo giudizio. Finalmente ad istanza dell'Henzen e mia fe' trarre e mandò a Roma la forma in gesso della parte controversa del centupondio. Colla quale impronta fedele dinanzi gli occhi scrivo i cenni seguenti.

La porosità e le corrosioni della pietra calcare, la mala mano e l'imperizia dell'antico incisore sono state cagione di molte imperfezioni dell'epigrafe originale, di lacune, di incavi naturali o fortuiti, che intralciano e guastano lettere e sillabe. Così la prima lettera, che dee essere T, nel prenome di Claudio, fu in vece chiaramente segnata a guisa di E a rovescio; forse per reminiscenza in luogo indebito del digamma da Claudio medesimo aggiunto all'alfabeto latino. Nella sigla AVG la G è separata dalle lettere precedenti ed assomiglia alla S; la lacuna però non è di spazio sufficiente alla sillaba GV, nè di coteste lettere offre vestigio, e rifiuta il supplemento AV*gu*S. La T è sempre imperfetta nell'asta orizzontale; i punti in più luoghi sono incerti. Premesse queste avvertenze, propongo il disegno di quanto ho

potuto discernere di sì imperfetta e malmenata scrittura (vedi tav. d'aggiunta *N* n. 3).

Concentrando l'attenzione sulla terza linea, la cui lettura sola è controversa, debbo confessare, che il confronto colle epigrafi della medesima classe raccolte ed ordinate dal Gatti, l'indubitata menzione degli edili (AEDIL) in fine, le chiare tracce in principio del vocabolo ARTiCVLEI···, naturalmente ci invitano e spingono a cercare nell'oscuro passo la formola in simili pesi certificata PONDERa EXACTa *ad* ARTICVLEI*anum*, ovvero ARTICVLEI*ano*, CVRa AEDIL*ium*. E per questa via hanno voluto tentare il guado l'Henzen, il Gatti ed altri cultori dei nostri studii. Ma la pietra respinge inesorabilmente la desiderata lezione. Il vocabolo ARTICVLEI···· qui non termina in AN. L'ultima lettera di quel nome, benchè imperfetta, è senza dubbio O. Segue incontroversa la C, spettante ad altra parola, che abbreviata termina in R. Tra la prima C e l'ultima R appaiono due lettere o nessi di lettere: adunque non è possibile qui trovare la voce CVRa; nè in questa età (anno e. n. 47) dobbiamo pensare al raddoppiamento della vocale CVVRA. Tutto ciò pone in chiaro, che qui sia ricordato non l'*Articuleianum* (*pondus*), ma l'edile medesimo, che die' quel nome al peso campione, ARTiCVLEIO. Ed in fatti ho potuto discernere la tenue traccia del prenome di lui in lettera rettilinea; esattamente sotto quella del prenome di Vitellio, segnato nella linea superiore: L · ARTICVLEIO. Questo è il punto sostanziale dell'epigrafe e della luce, che essa dà alle origini del vocabolo *Articuleianum*: la sua lezione, per consenso eziandio dell'Henzen e del Gatti, è fermamente stabilita.

Seguono quattro lettere; una delle quali, a prima giunta, sembra nesso di sillaba. Il passo, al quale ora

mi accingo, è più incerto ed oscuro del primo. Le lettere C, R sono chiare ed incontroverse. La R finale esclude la possibilità, che qui sieno nascose le sigle *cientes patrem et avum* di L. Articuleio. Nei segni che seguono la C, io non veggo, come i passati trascrittori, una semplice V. Tra C ed V la pietra ha un incavo fortuito; nel cui fondo discerno la traccia di linea obliqua non fortuita, ma segnata dall'incisore, che muta la V in N. Ecco adunque la sigla del prenome *Cnaeus*. Dopo viene chiaramente la T imperfetta nell'asta orizzontale, come tutte le ripetizioni della medesima lettera in questo peso. Essa però sembra legata in nesso con la V; talchè avremmo la sillaba TVR iniziale del gentilizio *Turius*, o simili. Sconcio e poco verisimile è cotesto nesso, unico nell'epigrafe ed in luogo ove di spazio non era difetto. Perciò esso giustamente dispiace ai miei colleghi epigrafisti. Ma ponendo mente ai molti incavi ed ai segni fortuiti od erronei, onde è solcata la pietra, rimane che le sole lettere TR sieno certe, il nesso TV incerto e rifiutabile. In fatti tolta l'asta obliqua, leggermente incurva, che senza fare violenza alla epigrafe può essere negletta come fortuita, rimane la T in forma di greco Γ, quale due volte nelle linee superiori in pari modo è segnata. Or bene, delle sigle CN · TR posso proporre interpretazione probabilissima, che conferma il ragionevole rifiuto dell'inverisimile nesso TV. Il prenome CN*aeus*, assai meno comune che *Lucius*, *Marcus*, *Publius*, *Quintus*, fu usitato dai Tremellii, gente plebea, che già nell'anno di R. 549 è segnata nei fasti edilicii [1]. Non così lo troviamo nei Trebellii, Trebonii, Turii, ed altre genti, i cui nomi hanno le iniziali *Tr* o *Tur*. Nell'anno 21 dell'èra nostra un *Cnaeus Tremel-*

[1] Liv. XXX 26: cf. Willems *le Sénat de la rép. rom.* t. I p. 332, 468.

*lius* fu console ordinario [1]: suo figliuolo, per ragione dei tempi, potè essere e probabilmente fu il CN · TR · segnato edile con L. Articuleio nel centupondio dell'a. 47. Leggo adunque dopo le note consolari dell'anno predetto: *ponder(a) exact(a) L(ucio) Articuleio, Cn(aeo) Tr(emellio?) aedil(ibus)*.

Ma perchè nominare due edili, mentre al loro collegio, che era di quattro, Cesare ne aggiunse due, facendolo divenire senario? [2] I due edili aggiunti furono i Cereali; ai quali era specialmente affidata la cura frumentaria e dell'annona urbica. I pesi e le misure avevano tanto stretta relazione coll'annona, che mi sembra naturalissimo la cura della loro recognizione e di proporne i campioni legittimi essere stata commessa nella censura di Claudio ai due edili cereali. E poichè il primo dei due in quell'anno era un Articuleio, a lui probabilmente fu in modo speciale ordinata da Claudio la recognizione dei pesi e delle misure pubbliche e private; massime per tutte le attinenze dell'annona, le distribuzioni frumentarie, e le taberne dei *pistores* e dei venditori di comestibili; imperocchè quell'Augusto *annonae curam sollicitissime semper egit* [3]. Così diviene chiaro, perchè il campione ponderario allora proposto sia stato detto *Articuleianum*. L'editto però, pel quale in Roma e fuori furono allora *exacta pondera ad Articuleianum*, stimo sia stato a nome di ambedue gli edili cereali, *iussu aedil(ium)*. E perciò ambedue i nomi segna il centupondio ercolanese: il primo per disteso, come quello che dava appellazione speciale al nuovo campione; il secondo abbreviato in sigle, per compiere

[1] Klein *Fasti cons.* p. 24.

[2] Mommsen *R. Staatsr.* II p. 471 (2. ed.); Marquardt *R. Staatsverw.* II p. 127.

[3] Sveton. *in Claudio* 18.

la formola legittima indicante il collegio edilicio dei magistrati cereali.

La cura dell'annona e la giurisdizione sulle taberne di comestibili fu poi tutta o quasi tutta assorbita dal prefetto di Roma; dal quale dipendeva il *praefectus annonae Urbis*. E con questo concentramento nell'urbana prefettura della giurisdizione circa l'annona ed i tabernarii procedette di pari passo il trasferimento dagli edili al prefetto di Roma dell'autorità di proporre e riconoscere i campioni dei pesi e delle misure. *Ex auctoritate Q. Iunii Rustici praefecti Urbis* nel 167 furono contrasegnati moltissimi pesi, di che sono forniti i musei nostri e stranieri [1]. Nei quali è notabile la medesima progressione crescente delle lettere e sigle, secondo la mole e superficie del peso, dai minimi ai massimi, e viceversa; come ha dichiarato il Gatti in quelli del ponderario del museo Brera in Milano e nella loro formola EXACT · AD · CASTOR. Similmente la formola EX AVCTORITATE Q · IVNII · RVSTICI PRAEF · VRB ·, scritta così pèr disteso nei pesi maggiori [2], va gradatamente accorciandosi in sigle nei minori, finchè in uno minimo, nei passati anni trovato tra i ciottoli delle ripe del Tevere al ponte Milvio, vediamo quell'epigrafe

[1] V. Grut. p. 221. 222, 1; Fabr. p. 525: Gori *Inscr. Etr.* III, 7, 2; 8, 3; Brambach *Corp. inscr. Rhen.* n. 1300; Orelli n. 4345; Bruzza in *Giorn. arcad.* 1851 p. 122. 276; Mommsen *C. I. L.* V, 8119, 1 (cf. Borghesi *Oeuvres* V p. 57, 58; Marquardt l. c. p. 75). Ommetto di citare gli inediti, o de' quali nelle mie schede non ho notato l'edizione, che sono sparsi nei musei pubblici e privati, massime d'Italia. I pesi con l'epigrafe *ex auctoritate* di Turcio Aproniano e di Olibrio prefetti di Roma sono falsi. Nè anche merita fede quello che nomina due questori (v. Mommsen in nota alle opere del Borghesi I p. 260).

[2] Nelle schede del Fea ora da me possedute, II. f. 216: « Peso di libre 6 in pietra solita di ofite trovato al Colosseo li 10 Sett. 1813 » segue l'epigrafe da me riferita.

ridotta alla minima espressione delle sole iniziali senza punti intermedii : EAQIRPV [1].

E qui posso chiudere la propostami appendice. Nella adunanza del nostro Istituto, il dì 18 Marzo corrente anno, ragionando della mia lettura del centupondio ercolanese , tentai la classificazione cronologica delle epigrafi latine dei pesi e delle misure, anche in relazione col censo nel primo secolo imperiale. La dichiarazione del *pondus Articuleianum* stabilisce un punto certo e luminoso per la predetta ricerca. Ma di ciò il Gatti ha già dato un cenno: nè potrei accingermi alla definitiva classificazione di questa famiglia di epigrafi e di cimelii senza la loro silloge piena ed intera colle esatte notizie del peso di ciascun pezzo. Anche il Mommsen testè invitava i direttori dei musei ed i possessori di pesi romani ad esaminarne con diligenza i precisi valori ponderali. Imperocchè egli ha notato il fatto di molta importanza, che pesi trovati in Pompei ed Ercolano con cifre numeriche latine corrispondono alle divisioni od ai multipli della mina attica, non della libbra romana [2]. E ne dedusse conferma evidente alla sentenza già da lui formulata nella storia della moneta romana [3], che il sistema attico di pesi e misure ebbe nel mondo romano, anche dell'età imperiale, prerogativa di uso assai comune fuori della Grecia, più di qualsivoglia altro valore ponderario straniero. Alla quale affermazione parmi opportun aggiungere la seguente testimonianza

[1] Alcuni pesi simili, ma non così rigorosamente abbreviati, si leggono nel Grutero l. c. Il ch. sig. Aug. Castellani possiede un peso, nel quale ognuna delle parole di quest'epigrafe è ridotta a due lettere, eccetto il prenome rappresentato, come si doveva, da una lettera sola: EX · AV · Q · IV · RV · PR · VR ·

[2] *Attische Gewichte aus Pompeii* nell'*Hermes* 1881 p. 317-320.

[3] Mommsen *Röm. Münzwesen* p. 690.

nel prologo di estratti dal trattato *περὶ μέτρων καὶ σταθμῶν* attribuito a Giulio Africano in un codice del monastero di Patmos. Ce ne ha dato notizia il ch. sig. ab. Duchesne [1] che attenendosi alle critiche ricerche dell' Hultsch insegna esserne stato autore non Giulio Africano, ma un anonimo vissuto in Alessandria d'Egitto circa la fine del primo secolo dell' era nostra [2]. *Ἔστιν μὲν οὖν ἐν χρήσει πολλοῖς τά τε Ἀττικὰ καὶ τὰ Ἰταλικά, τισὶ δὲ Σύρια τε καὶ Αἰγύπτια, τὰ καὶ Πτολεμαϊκὰ καλούμενα.* Del peso romano appellato nei paesi di greca lingua *τὸ Ἰταλικόν* e *λίτρα Ἰταλική* abbiamo espressa menzione in campioni ponderati plumbei di bilibra, libra e quadrante [3]. Dell' attico in campioni latini mi viene sospetto che sia espressa la formola A*tticum* P*ondus* nella sigla A-P, scritta sotto la cifra XXXVII, in un peso lapideo di 37 mine attiche del museo di Napoli [4]. Il Mommsen però (l. c.) congettura, che quella sigla, sia nesso delle iniziali del prenome, nome e cognome del possessore, come in simili casi ed esempi [5].

G. B. De Rossi.

[1] *Bibl. des écoles Fr. d'Athénes et de Rome* I p. 185.

[2] V. Hultsch, *Metrologicorum script. reliquiae* I p. 225, 243.

[3] Secchi *Campione d'antica bilibra rom.* p. 27; *C. I. G.* IV 8549; Schillbach, *Ann. dell'Inst.* 1865 p. 191. 209; Garrucci *Diss. arch.* II p. 79; De Ruggiero *Catal. del mus. Kirch.* I p. 58. Cf. Schillbach *Beitrag zur gr. Gewichtskunde* (Berlin 1877) p. 12.

[4] V. Mommsen nell'*Hermes*, l. c. p. 318.

[5] V. sopra nella silloge del Gatti n. 8 e p. 189: cf. ciò che scrissi negli *Ann. dell'Inst*, 1857 p. 279, 280.

# ANTICO ACQUEDOTTO AD ALTA PRESSIONE DI BETILIENO IN ALATRI [1]

(*Tav. d'agg. O*)

La conferenza che il sig. dott. G. Hagen tenne il 22 Marzo 1880 nel Circolo degli Architetti di Berlino intorno all'acquedotto di Betilieno in Alatri, fu quella che m'indusse a recarmi il 13 Ottobre di quest'anno in Alatri, munito di una raccomandazione del sig. direttore Fiorelli all'ispettore degli scavi di quella città. Quivi trovai il sig. ingegnere Olivieri di Roma, che vi ha diretto le moderne condotture d'acqua.

Come si vede dallo schizzo topografico tav. d'agg. *O* Alatri giace su d'un ripiano alto più di met. 400 sul livello del Mediterraneo, su cui si elevano quattro alture: il monte Secco, monte Cappuccino, monte S. Francesco e monte S. Pietro. Su quest'ultimo è fondata la città di Alatri.

Ad oriente di questo gruppo di alture scorre da nord a sud il ruscello Cosa, che sopra ad Alatri e a M. Secco volge a ovest dopo aver ricevuto il tributo di un altro ruscello, il Cona, proveniente dall'est. Precisamente a nord di M. Secco sbocca nel Cosa, che volgesi anch'esso di nuovo a nord, il fosso Purpuro, e nella medesima direzione, più oltre verso il nord, s'eleva tra il Cona e il Cosa ad un'altezza di met. 512 il monte Paielli, designato dal Secchi coll'indicazione « il monte dirim-

[1] Il seguente articolo è tradotto dal tedesco, e si trova pubblicato nel *Centralblatt der Bauverwaltung* 1881 n. 14 p. 121-122, n. 15 p. 134-135.

petto ad Alatri » e da Pacifico di Tucci, che più oltre avremo occasione di menzionare, denominato « monte Pacciano » (*nuovo esame dei ruderi dell' acquedotto di Butilieno presso Alatri*. dell' ing. Pacifico di Tucci, Roma 1880).

Una lastra marmorea nel palazzo comunale di Alatri ricorda che Betilieno mediante il suo acquedotto per entro solidi canali avea condotto l'acqua alla città posta su d'una ripida altura di 340 piedi[1] = met. 100, 55.

In prossimità della porta settentrionale, detta di S. Pietro, trovasi il *lacus ad portam* descritto con molta esattezza dal Secchi. Il suo livello è di m. 5,98 più alto della porta, la quale nella carta dello stato maggiore a curve orizzontali, donde abbiamo attinto tutti i dati altimetrici seguenti, porta l' ordinata 473, cosicchè l' altezza del bacino dell' acqua era in cifra tonda met. 479. Circa met. 300 più in su del confluente del Purpuro e del Cosa trovansi gli avanzi di un antico acquedotto, consistenti in archi successivi nelle vicinanze del ruscello, in muri massicci nelle alture vicine. Ciascuno dei due viadotti è lungo circa met. 250. Le alture intermedie tra il Cosa e il Purpuro, per una lunghezza di met. 70 rimangono senza tracce apparenti d' opere in muratura o in pietra. L' ordinata di questo punto è secondo la carta dello stato maggiore met. 390 in cifra tonda; l'ordinata del pelo d'acqua del Purpuro al punto d' intersezione dell' acquedotto è met. 372, cosicchè la differenza tra il livello del Purpuro e la porta S. Pietro, presso alla quale trovavasi il bacino di sfogo, risulta di met. 101, press' a poco la misura assegnata dall'antica iscrizione. Io son d' opinione che nello spazio tra i due acquedotti, sgombro di avanzi di muri o pietre,

[1] 1 piede romano — met. 0,29574.

debba riconoscersi il punto più basso della condottura, dove probabilmente trovavasi un apparecchio di scolo, e che di qui saliva con ascensione leggiera per le due pareti della valle.

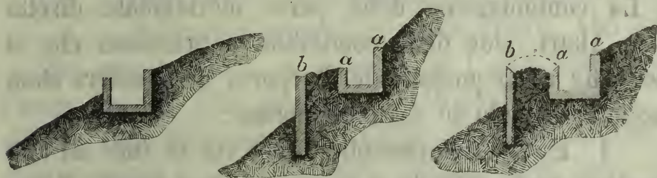
Le due parti conservate dell'acquedotto formano due linee rette, unite da una curva, la quale giace in parte nel punto d'interruzione; la parte meridionale che chiamerò del Purpuro, diretta verso Alatri, sale su pel M. Secco, e la settentrionale, o del Cosa, sale parimente su per l'erta del M. Paielli, normalmente alle curve orizzontali. Qui in un avvallamento del monte, tra il contrafforte orientale del M. Paielli e il massiccio della montagna propriamente detta, indicato nell' annessa carta dalla curva 480, trovasi una cavità perfettamente circolare, secondo me un bacino scavato artificialmente nella rupe.

L'ordinata di questo bacino è secondo la carta dello stato maggiore circa 481, cioè 2 metri più alta che il bacino della porta S. Pietro in Alatri; è probabile perciò che debba riguardarsi come il secondo orifizio della condottura formata a sifone. Dato che questa ipotesi sia giusta, dovranno trovarsi dei tubi tra questo bacino e l'acquedotto del Cosa, laddove s'intende facilmente che di qui in su la condotta dell'acqua dovea esser praticata nei soliti canali aperti.

E così avviene in fatti. Betilieno, che sembra essere stato un eccellente ingegnere, fa che la sua condottura di qui salga su pel pendio del monte con un'inclinazione sempre uguale, e si trovano altre tracce di un piccolo acquedotto presso il fondo Antonucci, dove, trovandosi una piccola avvallatura nel terreno, il costruttore ha preferito di traversarla piuttosto che girarla. Nella continuazione della condottura verso Vico, Vigiano e Mischiusa veggonsi secondo l'annesso schizzo dei canali scavati nel terreno e

murati, che secondo ogni probabilità erano coperti anticamente. Nell'interno sono intonacati con un cemento formato di calce e mattone pesto, e ricoperti di una incrostazione calcare, color giallo scuro, come suole depositarsi dalle acque calcari in seguito alla perdita dell'acido carbonico.

Secchi dice che in alcuni punti doveano trovarsi due condotture contigue, e in verità nella ripida salita presso Vigiano presso i due muri *a a* si trova un terzo muro *b*, che sembra formare un secondo canale col muro *a*.




Se non che, tra *a* e *b*, non rinvenendosi alcuna incrostazione calcare, è da ritener con certezza che il muro esterno *b* fosse destinato soltanto a sostegno del canale, e che lo spazio tra i due muri fosse riempiuto di terra, o che il canale si appoggiasse al muro *b* mediante una volticella piana.

Senza occuparci più minutamente degli altri avanzi dell'acquedotto aperto, che non ci presentano più alcun interesse, basti ricordare che di là dal Cona nella direzione di Collepardo non si trova nulla per cui si possa congetturare che anche di là fosse condotta acqua ad Alatri.

Che il bacino circolare scavato nell'insenatura del monte Paielli fosse il punto di divisione tra la condottura aperta e quella ad alta pressione, è un'ipotesi molto ovvia, pur tuttavia non fu proposta nè dal Secchi nè dal Di Tucci, il quale l'anno 1879 fu qui spedito dal Fio-

relli ad istigazione del prof. Mommsen. Per contro la sua indicazione relativa all'altezza di esso bacino, circa met. 30 sotto alla vetta del M. Paielli, s'accorda esattamente con la mia.

Il M. Paielli è poi, come abbiamo accennato di sopra, più alto che met. 510 e più basso che met. 520, cosicchè la possibilità, anzi la verosimiglianza, a parer mio, che quell'avvallamento del suolo (incassatura, come la chiama il Di Tucci), fosse l'orifizio settentrionale del sifone, è cosa che salta agli occhi.

La continuazione della parte meridionale diretta verso Alatri, cioè della condottura a pressione che si riconnette all'acquedotto del Purpuro, deve essere stata tracciata secondo le seguenti norme:

1. Essendo la condottura per via di tubi ad alta pressione molto difficile e costosa a quei tempi, il miglior partito era di tagliare il pendio quanto più presto fosse possibile, come ciò avviene nel M. Paielli.

2. Per portare la condottura ad Alatri dovevasi attraversar l'avvallamento tra il M. Secco e il M. dei Cappuccini, e l'altro tra quest'ultimo e il M. S. Pietro, cosicchè il tracciato migliore è quello che nello schizzo topografico vedesi punteggiato.

Scorgesi dallo schizzo, quanto giustamente siano state scelte le due rette dell'acquedotto Purpuro e del Cosa.

Da quanto si è detto, si spiega altresì perchè l'ingegnere abbia evitato di tagliar la punta sporgente del M. Secco, via che sarebbe stata più corta, ma di met. 7 sotto al suolo.

A quanto è stato detto rispetto ai dati altimetrici desunti dalla carta dello stato maggiore, aggiungansi le osservazioni seguenti:

Secondo i calcoli del sig. Olivieri la differenza di altezza tra la strada che corre sul moderno ponte del

Purpuro e la porta di S. Pietro, ammonta in cifra tonda a met. 97,5, ed essendo il ponte circa met. 2,1 più alto del pelo dell'acqua, calcolata la pendenza del ruscello sino all'acquedotto in met. 0,7, ne risulta di nuovo approssimativamente il numero 100,5.

Ecco le misure secondo l'Olivieri:

| | | |
|---|---|---|
| Livello | del pelo d'acqua del Purpuro | 0,00 |
| » | della strada sul ponte | 2,119 |
| » | della stazione 691 alla porta S. Pietro | 99,607 |
| » | della soglia della chiesa S. Paolo | 134,00 |
| » | del bacino presso la porta S. Pietro | 105,587 |

Da questi numeri si deduce che l'asserzione dell'esser l'acqua stata condotta a 340 piedi di altezza, si riferisce alla differenza tra il livello del fosso nel punto d'intersezione e la porta della città, o forse anco tra il livello del fosso e il bacino presso la porta.

Tanto il Secchi, quanto il Di Tucci hanno tentato di riferir questa misura alla differenza tra l'altezza del tubo a pressione nell'acquedotto del Purpuro e il punto di sbocco in Alatri. Questa opinione vien però contradetta dall'altezza del bacino circolare sul M. Paielli, la quale è met. 481 — 372 = 109. Ed essendo il bacino alatrino met. 6 più alto della porta S. Pietro, sottratti questi da 109 abbiamo 103, donde si dedurrebbe che lo sbocco della condottura aveva luogo con una differenza di pressione di met. 2 o 3.

L'altezza dell'acquedotto sul piano stradale del nuovo ponte è calcolata dal Di Tucci a met. 14,65 ossia l'ordinata 16,769, nel che siamo perfettamente d'accordo. La differenza pertanto tra esso e il bacino alatrino sarebbe di met. 88,8, cioè met. 11,7 meno di quello che si richiede per giungere alla differenza 100,5. Gli è perciò che il Secchi dovea ricercare lo sbocco della condottura in un punto di met. 11,7 più alto, e

credette di averlo trovato nella casa Latini (*a* nello schizzo topografico). Io son d'accordo col Di Tucci nel credere che in ciò sbagli, e mi riporto alle indagini del Di Tucci stesso pag. 5:

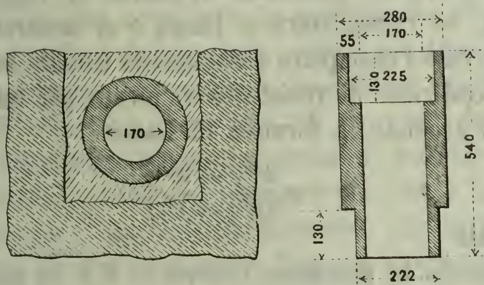
« Una livellazione diretta mi dà per la soglia della casa Latini un'altezza sopra la porta S. Pietro di m. 17,65. Ma il piano, ove il Secchi eseguì gli scavi, è depresso sotto la soglia met. 3,94. Nello scavo, a quanto mi fu detto dal Federici che lo eseguì, comparve un muro con una fronte vestita di cocciopesto a met. 2 di profondità dal sotterraneo, e proseguiva per met. 1,30 circa, ove fu abbandonata la escavazione senza rinvenire fondo. Il limite superiore del cocciopesto sarebbe così alto sulla porta S. Pietro met. 11,71; e sull'estradosso degli archi al Purpuro met. 94,548. — Da ciò si vede pertanto che per questa località non si avrebbe quella corrispondenza così approssimata di misura con quella segnata nella lapide di Betilieno che vi riscontrò il Secchi ».

Dalla livellazione del Di Tucci risulta esser la soglia della casa in discorso met. 17,65 più alta che la porta S. Pietro, e la superficie del supposto bacino di sbocco met. 11,71, cioè approssimativamente la misura che si richiede secondo i miei calcoli.

Se lo spazio riguardato dal Secchi come *lacus ad portam* e da me come bacino di sbocco, serviva veramente, siccome io ritengo, a quest' ultimo scopo, da questo punto in poi doveva trovarsi una condottura per lo scolo dell' acqua eccedente e non adoperata. Tale condottura poteva esser o a canali aperti o a tubi.

Ora appunto, aprendosi, mentre io mi trovava in Alatri, una nuova strada a risvolte lungo il pendio orientale del monte alatrino, affine di render più agiata la salita alla città, 14 giorni prima del mio arrivo fu tro-

vata alla profondità di met. 2, presso il punto *b* del piano topografico, una condottura a tubi di terracotta, tutti in frantumi e cocci; pur tuttavia vi si trovò anche un tubo intero, che si conserva nel palazzo comunale. Esso è molto ben lavorato e ben cotto, ma senza bollo, ha soltanto 170 mm. di diametro interno; notevole è la grossezza delle sue pareti di mm. 55, come anche la forza




delle imboccature. Esteriormente è coperto di una sostanza nera, che secondo me non è altro che argilla grassa scura, e a testimonianza dell' ispettore e del sig. Olivieri era collocato in una incassatura quadrangolare di muratura, i cui spazi vuoti eran riempiti di terra, come si vede nell'annesso schizzo.

Il terreno nelle vicinanze del luogo di ritrovamento consiste in masse colorate in rosso oscure da ossidi di ferro, cosicchè dalle tracce ancor visibili sulla parete esterna dei tubi io deduco che lo spazio tra la cassa a muratura e il tubo doveva esser riempito di argilla grassa e impermeabile.

Queste notizie io le do con riserva, dacchè io non ho potuto verificar co'miei occhi il fatto di questo rivestimento in muratura, e non so vederne la necessità per un tubo che non sia a pressione; d'altra parte non sem-

bra probabile che qui si continuasse la vera condottura a pressione del lato orientale.

Presentasi ora spontaneamente l'ipotesi che per la condottura a pressione si siano adoperati tubi somiglianti o meglio uguali, poichè tra tutti gli antichi tubi che io ho confrontato e nelle terme di Roma e sul Palatino nel palazzo dei Cesari e nel Museo di Napoli e in Pompei, nessuno aveva tal grossezza di pareti in rapporto al diametro, nè imboccatura sì lunga e sì accuratamente lavorata come l'esemplare ultimamente trovato in Alatri.

Le condizioni di resistenza richieste nei tubi $k$ si calcolano secondo la formola di Lamé

$$k = p \frac{2r^2_1 + 3r^2_2}{4(r^2_2 - r^2_1)}$$

nella quale

$p$ rappresenta la pressione interna = 8,6 kg per cmq.
$r_1$ = il raggio interno = 8,5 cm.
$r_2$ = il raggio esterno = 14,0 cm.
donde il valore di $k$ risulta 12,7 kg per cmq.

Dal che si scorge come il tubo non fosse in istato di resistere alla pressione, nè si sa per altra parte spiegare come potessero rimediare alla porosità dei tubi stessi. In fatti avendovi io gettato su una goccia d'acqua, dopo aver rimosso l'intonaco d'argilla, essa fu all'istante assorbita.

Condotture a tubi di argilla furono in Alatri impiegate anche per altri scopi, per es. fognature, e ce ne somministrano una prova i canali di scolo trovati dal Secchi e dal Di Tucci nella valle della fonte Chiapitto a nord d'Alatri; quivi però si adoperarono tubi di maggior luce e con pareti meno resistenti.

A questo proposito il Di Tucci a pag. 13 dice:

« Io feci eseguire uno scavo per vedere co' miei occhi un fatto così singolare; e rinvenni egregiamente

in posto quelli enormi tubi, tuttora infilati gli uni agli altri, del diametro a luce di m. 0,43, a testura grossolana e non cotti a perfezione, posati sul terreno, dal quale sono anche ripieni. Ciò non impedisce loro di funzionare tuttora, sebbene assai stentatamente, come canali di fognatura, al quale uso soltanto può ritenersi che qui fossero interrate ».

Sulla grossezza delle pareti di essi tubi il Di Tucci non ci dà alcuna indicazione.

Poichè ebbi acquistato la persuasione che la condottura era stata disposta così come sopra l'ho descritta, io mi proponeva di praticare uno scavo sul M. Paielli o sul M. Secco a circa met. 30 dai resti dell'acquedotto, perpendicolarmente al probabile tracciato, ed era fermamente persuaso di trovarvi dei tubi a pressione. Se non che l'ispettore mi partecipò che avrei dovuto ottenerne l'autorizzazione da Roma e che i campi eran già seminati, cosicchè fui disgraziatamente costretto a dismetter l'idea dello scavo. Il tempo più appropriato per tentarne la prova sarebbe dal 20 Settembre al 10 Ottobre, e le indagini dovrebbero estendersi a quattro punti, cioè al M. Paielli, al M. Secco, sul rilievo tra l'acquedotto del Purpuro e del Cosa, e nel punto dove è stato trovato il tubo che si conserva nel palazzo comunale.

Osservo, per chi volesse intraprender tali indagini, che il salario d'un operaio importa 1 lira al giorno.

R. Bassel

# SOPRA UNA TOMBA DELLA NECROPOLI DI TOLENTINO

*Lettera del sig. conte* Aristide Silveri-Gentiloni *a W. Helbig.*

(*Tavv. d'agg. P Q*)

Nell'occasione in cui Ella onorò di una Sua visita la mia raccolta di oggetti tratti dalle necropoli preromane di Tolentino, mi mostrò il desiderio di avere esatte informazioni sulla tomba dove rinvenni armature di ferro, che servirono per contornare scudi di legno. Ora per corrispondere a questo Suo desiderio ben volentieri mi proverò, per quanto meglio posso, a descriverle il sepolcro medesimo.

Prima di tutto trovo necessario di dare alcune generali indicazioni sulle necropoli suddette, delle quali già trattai in una mia memoria pubblicata nel *Bullettino di paletnologia italiana* – anno 6° pag. 155. ss. – Dalle osservazioni da me fatte sulle tombe fin qui scoperte, chiaramente emerge che appartengono alla 1ª età del ferro. Però vi sono in esse rappresentati due periodi distinti riferibili certo al medesimo popolo e quasi direi rappresentanti il progresso o la vita di qualche secolo del popolo stesso, che chiamerò piceno, non potendo ancora con certezza asserire il suo vero nome.

Nel periodo più antico, che potrebbe essere quello che gli archeologi chiamano 2° della 1ª età del ferro, si rinvengono vasi rozzi fatti a mano di terra ben manipolata, ma poco cotta, di colore nerastro all'interno e rosso scuro esternamente. In questo periodo mai ho riscontrato l'esistenza di vasi dipinti, e quelli che sembrano più fini e distinti, sono pure fatti a mano della medesima pasta un poco più scura, però di forme ele-

ganti, lucidati esternamente con la stecca ed ornati anche con graffiti. Gli ornamenti di bronzo sono in maggiore copia di quelli di ferro, e le forme delle fibule, dei pendagli e delle armille corrispondono con quelle delle altre necropoli credute del 2° periodo della 1ª età del ferro. Si trovano molte fusaiole di varie forme e cilindri a due capocchie della medesima pasta dei vasi. Alcuni di essi nelle teste hanno delle sigle a forma di croce. Le armi scoperte sino ad oggi sono tutte di ferro. Se ne trovano in abbondanza in tutti i sepolcri degli uomini, e perciò si dee supporre che in Tolentino eravi un popolo conquistatore e belligero.

Nelle tombe poi del 2° periodo si trovano fittili verniciati a zone rosse e nere, e con figure nere su fondo gialletto e rosse su fondo nero, di vari stili ed epoche. Insieme si rinvengono vasi rozzi locali di terra poco depurata e frammista a pezzetti di quarzo. Questi in parte sono fatti al torno e ben cotti, altri a mano e poco cotti. I primi sono di terra rossa o giallastra, i secondi di terra nerastra molto ordinaria e mal depurata. I più distinti sono di terra nera fina stralucida ed ornati con graffiti a cerchi concentrici. In maggior copia si vedono ornamenti di ferro, cioè fibule, anelli ed anche armille; e i bronzi indicano un avanzamento di civiltà, che si può paragonare al periodo delle necropoli della Certosa di Bologna e di Marzabotto.

La tomba che ho l'onore di descriverle, apparterrebbe al 1° dei periodi sopra indicati, e fu scoperta verso la fine del mese di Giugno scorso, mentre eseguivo alcuni lavori di scavo nella necropoli ad est da Tolentino e precisamente sul podere denominato S. Egidio. Alla profondità di metro uno dalla superficie del terreno rinvenni prima uno strato di grossi ciottoli, frammisti a pietre arenarie rustiche, che occupava uno spazio

di forma ovale, orientato da est ad ovest, lungo metri 3 e largo metro 1,55 (tav. d'agg. P fig. 1). Il modo confuso come erano composti i ciottoli, e la loro descritta forma regolare, mi diede subito l'idea che fosse un tumulo di una tomba, e quindi feci lavorare con precauzione all'intorno per isolarlo. Completato questo lavoro da un lato si avverò la mia previsione, perchè in realtà vidi che i ciottoli, occupando uno strato di 40 cent., formavano un tumulo inalzato forse per difendere dagli animali carnivori la sottostante tomba, che avea il piano alla totale profondità di metro 1,50 (tav. P fig. 2).

Esplorato in tal modo un lato della tomba, feci estrarre tutte le pietre ed i ciottoli, ed io stesso con precauzione tolsi l'ultimo strato di terra per esaminare quanto in essa eravi contenuto. Scoprii esattamente tutti gli oggetti che erano stati ivi depositati, ma essi si trovarono già molto guastati dal soverchio peso del tumulo e in parte anche distrutti dalla umidità e filtrazione delle acque.

Il sepolcro, scavato sullo strato breccioso a fossa semplice senza alcun riparo, avea la forma ovale. — Non mi fu dato di trovare tracce di scheletro nè di combustione, quindi non posso con sicurezza affermare, se fosse combusta od incombusta. La mancanza assoluta di resti di scheletro mi fa credere più probabile esservi stata combustione, le cui tracce furono facilmente distrutte dalla continua filtrazione di acqua, passata per i vuoti delle pietre, che facevano l'ufficio di una fogna al circostante terreno.

La figura 3 della tav. P rappresenta fedelmente il piano della tomba, e da esso si vede la posizione di ciascun oggetto, che ora vado a descrivere.

Nei punti *A* e *B* ad ovest del sepolcro stavano alcuni cerchi di ferro, che certamente servirono a contornare

scudi che dovettero essere di legno. Questi cerchi sono in parte rotti e sformati, però alcuni pezzi (tav. Q fig. 1) mantengono intatta la loro forma primitiva, e sopra di essi ho ricostruito un circolo che mi ha dato il diametro di cent. 75. — Misurati poscia tutti i pezzi di ciascun scudo, ebbi la lunghezza di met. 2,28, che corrisponde quasi perfettamente alla proporzione matematica della sua circonferenza. In seguito a tali esatti risultati posso con sicurezza affermare, che gli scudi erano di forma rotonda e molto grandi, avendo un diametro di cent. 75. I cerchi suddetti sono semplicemente formati da una lista di ferro, leggermente concava all'interno, dello spessore di mill. 6 e larga mill. 21. In giro, ad eguali distanze di cent. 8, vi sono conficcati grossi chiodi, lunghi mill. 65, i quali, entrando nello spessore del legno colle punte dirette al centro della targa, tenevano fisso il cerchio nell'orlo dello scudo — La testa di questi chiodi è di forma romboidale convessa, lunga mill. 60 circa (tav. Q fig. 8).

Insieme ai cerchi dalla parte *A* si rinvennero 4 piccoli fermagli di ferro (tav. Q fig. 2), simili a borchie ribattute, che probabilmente erano fissate nello spessore del legno per tener ferme le cigne di cuoio, che servivano a saldare nel braccio lo scudo. Dall'altra parte *B* si trovarono altrettanti fermagli (tav. Q fig. 3) di forma diversa, ma certamente adoperati per lo stesso uso.

In vicinanza degli scudi nel punto *C* della pianta della tomba furono raccolti due frammenti di fermagli di bronzo (tav. P fig. 4; $^1/_5$ della grandezza originale) e due pezzi informi pure di bronzo, che si possono forse classificare per *aes rude*. Uno di essi pesa grammi 64 (tav. P fig. 5), l'altro grammi 68 (tav. P fig. 6; $^1/_4$ della grandezza originale).

In ambedue i lati della tomba verso ovest (lettera

*D E*) trovai due arnesi di ferro arrocciati nella punta ad uso pastorale (tav. Q fig. 5). Essi misurano in lunghezza cent. 14 ed hanno all'estremità il cartoccio, che indica essere stati applicati sulla punta di un'asta di legno. Nei rispettivi cartocci vi sono scolpiti a rilievo nodi, come se dovessero rappresentare tronchi di albero. Non so veramente spiegare, a quale uso fossero destinati questi arnesi, che non ho mai veduto nelle raccolte di antichità e nelle illustrazioni delle necropoli della età del ferro.

L'ascia di ferro disegnata nella tav. Q fig. 4 fu trovata nel punto indicato colla lettera *F* (lunga m. 0,19). Essa assomiglia a quelle di bronzo provenienti dagli scavi della Sicilia. Una di queste si conserva nel distinto museo patrio di Reggio Emilia, dove ebbi occasione di esaminarla nello scorso Luglio. Nella mia raccolta vi sono già tre esemplari di asce di questa forma provenienti dalle tombe del primo periodo.

Nel centro del piano della tomba, e precisamente dove ho segnato la lettera *G*, trovai un largo strato di terreno molto nero, grasso e mescolato a frammenti di vasi totalmente distrutti e ridotti nello stato di una molle pasta immedesimata col terreno, che per la sua eccezionale natura si potrebbe dire essere l'avanzo di una combustione. Intorno a questo strato nero, come si può vedere dalla pianta più volte citata, erano stati depositati i vasi ed oggetti seguenti:

Nel punto indicato dalla lettera *H* eravi un cratere di terra giallastra poco cotta. La sua forma può soltanto immaginarsi dal frammento del manico disegnato nella tav. Q fig. 9 ($^1/_4$ della grandezza originale). Non sóno in grado d'indicare la grandezza, neppure approssimativamente, perchè era ridotto in piccoli frantumi.

Seguiva il cratere nel punto *I* una cista di bronzo

a cordoni con lavori a sbalzo nella parte inferiore, e del genere di quelle che il chiarissimo archeologo conte Gozzadini chiama paleo–etrusche. Tale cista per la soverchia sottigliezza della lamina di bronzo fu trovata in pessimo stato, e solo prima di rimuoverla dal terreno potei ricavarne il disegno (tav. P fig. 7). Resta però intatto della medesima qualche frammento dei fianchi, i cerchi della bocca e del fondo, ed il manico, che ha forma elegante, come può vedersi nel disegno suddetto. La cista ha il diametro di cent. 21 ed è formata da cinque cordoni a sbalzo poco rilevati nella parte superiore, cioè verso la bocca, e da altrettante zone nella parte inferiore, composte di un disegno, pure a sbalzo, a zig-zag, interrotto da piccoli bolli rilevati. — Nell'interno della medesima eranvi molti oggetti di bronzo, che si perdettero tutti, perchè completamente disorganizzati e distrutti. Ne ho potuto constatare l'esistenza, avendo essi lasciato in vari punti sulla terra, che riempiva la cista, le tracce con grandi macchie di ossido di rame.

In vicinanza della sopra descritta cista, e precisamente nel posto dove è segnata la lettera *K*, trovai capovolto un tripode di bronzo di forma molto primitiva. Esso, benchè poco conservato, pure fu da me ricomposto, come vedesi, nella tav. P fig. 8. La sua altezza è di cent. 45 ed il diametro del bacino di cent. 25. — I piedi di semplici aste rotonde sono fissati al bacino con quattro chiodi di bronzo, a grosse teste rotonde, ribattuti all'interno. La estremità delle aste è ripiegata in modo da formare un piedino, che serve a tenere il tripode più saldo nel terreno. Il catino è di bronzo liscio ed ha soltanto il labbro ripiegato in fuori. — Nella lettera *L*, aderente al tripode, eravi una grande olla di terra rozza nerastra, fatta a mano e poco cotta

(tav. Q fig. 10). Non posso precisare la sua grandezza, perchè anche questa fu trovata in pessimo stato, ma da alcuni frammenti raccolti si può stabilire presso a poco, che avea il fondo piano e ventre rigonfio al centro, con bocca a labbro sporgente in fuori. Intorno al ventre verso il collo trovasi un ornato di grandi cerchi fatti a mano a rilievo. La sua altezza può calcolarsi di circa cent. 80. — Nulla fu trovato nel fondo; soltanto notai nella terra tracce di cenere e carboni.

La lettera *M* indica il posto occupato da altra olla, di poco più piccola della precedente. La sua forma, ricavata da piccoli frammenti, è indicata dalla fig. 11 della tav. Q.

Un gruppo di vasi minori di varie forme, ma poco riconoscibili per il loro cattivo stato, stavano nel punto indicato dalla lettera *N*. Raccolsi soltanto alcuni frammenti di una piccola tazza di pasta nera lucidata esternamente ed un piede di una grande tazza coperchio che sono incisi sulla tav. Q 12 e 13 a $^{1}/_{7}$ della grand. orig.

Dalla parte sud nella lettera *O* un fascio di 3 spiedi di ferro della lunghezza di met. 1 (tav. Q fig. 7), sui quali era posato un coltello pure di ferro, lungo cent. 32 (tav. Q fig. 6).

Finalmente dietro alle due grandi olle nei punti *P Q* rinvenni due belli morsi di ferro, ben conservati, che per la loro costruzione devonsi classificare fra i più antichi italici. Sono essi formati da 4 sbarre di ferro tondo snodate in tre punti. Alle estremità hanno dei fori per attaccarvi le redini. I montanti mobili figurano con stile arcaico piccoli cavalli e sono infilati per un foro, che hanno nel ventre del cavallo, nelle due sbarre centrali fra una snodatura e l'altra. La lunghezza delle sbarre è di cent. 8 ciascuna, compreso l'occhio, ed i cavalli hanno la maggior lunghezza di cent. 12 e l'altezza di cent. 8 (tav. Q fig. 14).

---

# SOPRA IL DEPAS AMPHIKYPELLON

*Discorso letto da* W. Helbig
*nell'adunanza solenne del* 9 *decembre* 1881.

(*tav. d'agg. R*).

Il Brillat-Savarin in principio del suo libro [1] poneva, a guisa d'assioma, questa sentenza: « *Dis moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es* ». Questo ch'egli dice de' cibi bastevoli, secondo lui, a designare il grado dell'incivilmento, può dirsi anche di ciò che si beve e del come si beve. Così l'esame delle forme dei vasi da bere è interessante non soltanto per i rispetti stilistici, ma anche per giudicare dello stato sociale della gente che addottò questo o quel tipo. E per comprendere la verità di quest'affermazione, basta ricordare tra i vasi destinati a contenere bevande quelli che a me paiono da considerarsi come opposti estremi: lo *sciop* da birra ed il calice da sciampagna, il primo foggiato in guisa da versare nella gola comodamente la maggiore quantità possibile di liquido, il secondo in forma d'imbuto invitante piuttosto a centellare. Ambedue i tipi chiaramente riflettono le diverse società, tra le quali ebbero origine. Innanzi allo *sciop* ci sovviene dei convitti degli Iberi, Celti, Tracii ed altri popoli barbari, presso i quali la birra già da tempi antichissimi era la bevanda nazionale [2]. Il calice da sciampagna all'incontro fa sorgere innanzi alla nostra fantasia un ricevimento alla corte brillante di Luigi XIV e signore im-

[1] *Physiologie du goût* p. 1, n. III.

[2] Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 3. ed. p. 125-137. I Germani, a quel che pare, l'hanno adottata relativamente tardi. Cf. Hehn l. c. p. 132, 133.

bellettate e profumate che libano, assaporando gustosamente, la bevanda di fresco inventata [1]. E per essere breve, lo *sciop* da birra ed il bicchiere da sciampagna si diversificano per tanta disparità stilistica, quanto ne corre tra un dolmen e il palazzo di Versailles; quanta ve n'ha tra le lunghe spade di ferro mal temprato, onde i Galli nella pugna dell'Allia sbandarono le legioni romane, e la lama fina, colla quale il Condé additava ai suoi uffiziali i movimenti tattici da eseguirsi; tra una Druidessa aspersa del sangue di una vittima umana, e Madame de Montespan che si appresta a ricevere Luigi XIV.

Detto dell'importanza storica dei tipi dei vasi da bere, vorrei intrattenervi di una quistione che ad essi si riferisce, cioè della forma, ch'avevano i bicchieri da vino nell'epoca in cui ebbero origine le poesie omeriche. Il nome maggiormente usato nell'epos per tal bicchiere è *δέπας ἀμφικύπελλον*; ma spesso ricorrono come sinonimi anche le determinazioni abbreviate *δέπας* e *κύπελλον* [2].

Già gli antichi grammatici hanno istituito ricerche sopra il tipo dei bicchieri così nominati. Ma il metodo da loro adoprato non era tale da ottenere in una quistione archeologica risultati soddisfacenti. Si limitavano cioè all'analisi comparativa dei rispettivi passi dell'epos ed a determinare con etimologie più o meno dubbiose il significato delle parole, mentre il materiale archeo-

[1] Voltaire *Louis XIV*. cap. 30.

[2] L'identità del *δέπας* e del *δέπας ἀμφικύπελλον* risulta p. e. da *Il.* XXIII 196 ss., dove il bicchiere col quale Achille liba ai Venti, v. 196 è chiamato *δέπας*, 219 *δέπας ἀμφικύπελλον*, e da *Od.* III 35 ss., dove quello che Pisistrato offre a Telemaco ed al compagno di questo, v. 41 e 51 è designato per *δέπας*, v. 63 per *δέπας ἀμφικύπελλον*. L'identità poi del *δέπας ἀμφικύπελλον* e del *κύπελλον* risulta dal confronto di *Il.* I 584 e 596, *Od.* XX 153 e 253, quella del *δέπας* e del *κύπελλον* da *Il.* XXIV 285 e 305. Cf. Athen. XI 482 *E*.

logico restava affatto trascurato. Il quale difetto in primo luogo si spiegherà coll'antipatia che i filologi di tutti i tempi hanno verso qualunque tradizione che non sia scritta. Ed oltre a ciò vi avrà contribuito l'essere stato il centro principale degli studi filologici e dell'interpretazione omerica Alessandria, città recente e priva di monumenti adattati ad illustrare la primitiva civiltà greca. Così i grammatici studiando il *depas amphikypellon* supposero, che κύπελλον dovesse derivare da κύπτειν « curvare » o κυφός « curvo », ma diversificano le loro opinioni sopra la parte del vaso, dove avesse da cercarsi la curva [1]. Taluni credevano, che ἀμφικύπελλον significasse τὸ ἀμφοτέρωθεν κυπτόμενον, cioè un bicchiere, le cui pareti da tutti i lati fossero egualmente incurvate [2]. Altri all' incontro spiegavano κύπελλον per un ποτήριον ἔσω κεκυφός ed in conseguenza ἀμφικύπελλον per un vaso da bere, i cui orli da tutte le parti sono ripiegati verso l'interno [3]. Aristarco finalmente ed altri grammatici, probabilmente sulle tracce di questo, supponevano la curva nei manichi e riconoscevano nell'ἀμφικύπελλον

[1] Le diverse opinioni sono raccolte in maniera succinta da Athen. XI 482 E, nel *Etymol. magn.* s. v. ἀμφικύπελλον p. 90, 39 ss. presso Apollon. *Lexicon homericum* s. v. ἀμφικύπελλον (p.25, 18 Bekker) e κύπελλον (p. 105, 24).

[2] Schol. *Od.* III 62: δέπας ἀμφικύπελλον] τὸ ἀμφοτέρωθεν κυπτόμενον. Schol. *Od.* XIII 57: τὸ περιφερές, τὸ πανταχόθεν κεκυφός. Schol. *Od.* XX 153. Athen. XI p. 482 E: ἀπὸ γὰρ κυφότητος τὸ κύπελλον ὥσπερ καὶ τὸ ἀμφικύπελλον (cf. Eustath. ad *Od.* XV 120 p. 1775, 24, p. 1776, 38). *Etym. m.* p. 90, 42: τὸ ἐκ περιφερείας κύφον. Hesych.: ἀμφικύπελ(λ)ον περιφερὲς ποτήριον. Apoll. *Lex.* p. 25: ἀμφικύπελλον ἀμφίκυρτον· οἷον περικεκυφωμένον, ὅπερ ἴσον τῷ κεκυρτωμένον. Affinchè poi l'andamento della curva non fosse interrotto in maniera alcuna, parecchi grammatici sostenevano, che il bicchiere omerico fosse stato privo di manichi. Athen. XI 482 F: Σειληνὸς δέ φησι · κύπελλα ἐκπώματα σκύφοις ὅμοια, ὡς καὶ Νίκανδρος ὁ Κολοφώνιος. Hesych. κύπελλον· εἶδος ποτηρίου ἀώτου.

[3] Eustath. ad *Il.* I 596 p. 158, 41 ss., ad *Od.* I 142 p. 1402, 26 ss.

un bicchiere a manichi curvi [1]. E come vedremo in appresso, tale opinione del più grande tra i filologi alessandrini, benchè anche esso abbia adottato l'anzidetta etimologia decisamente falsa, sembra più di tutte le altre ravvicinarsi alla verità.

Rivolgendoci ora alle ricerche dei moderni, cominciamo col grande ingegno, di cui oggi celebriamo la memoria. Il Winckelmann [2] osserva, che nel celebre vaso d'argento posseduto dalla famiglia Corsini [3] il recipiente e la copertura di esso sono lavorati in due diversi pezzi di metallo, e crede che la parola *ἀμφικύπελλον* accenni ad una particolarità analoga. Ma se anche vogliamo concedere, che tale opinione linguisticamente possa giustificarsi coll'analogia di *ἀμφιθέατρον*, in ogni caso le contraddice il fatto, che l'anzidetta particolarità tecnica si trova soltanto in monumenti di epoca recente. E sembra probabile, che così fatta separazione del recipiente e della copertura artisticamente decorata abbia avuto origine soltanto ai tempi d'Alessandro Magno, quando la toreutica cominciò ad essere esercitata maggiormente e con più raffinamento di prima. Lo Schliemann [4] in principio riconobbe il bicchiere omerico in un vaso d'oro trovato negli scavi troiani [5], il quale vaso però secondo la ristrettezza del recipiente ed i due bec-

[1] *Etym. magn.* s. v. *ἀμικύπελλον* (p. 90, 44): *Ἀρίσταρχός φησι σημαίνειν τὴν λέξιν τὴν διὰ τῶν ὤτων ἑκατέρωθεν περιφέρειαν.* Athen. XI c. 24 p. 783 B: *Παρθένιος δὲ διὰ τὸ περικεκυρτῶσθαι τὰ ὠτάρια. κυφὸν γὰρ εἶναι τὸ κυρτόν* (ripetuto da Eustath. *Od.* XV 120 p. 1776, 36); XI c.65 p. 482 F: *ἀμφίκυρτα ἀπὸ τῶν ὤτων*, Aniketos presso Eustath. *Od.* XV 120 p. 1776, 38: *ἀπὸ γὰρ κυφότητος κύπελλον καὶ ἀμφικύπελλον, ὡς οἷον κυρτὸν καὶ ἀμφίκυρτον, ἀπὸ τῶν ὤτων.*

[2] *Geschichte der Kunst des Alterthums* libro XI cap. I § 15.

[3] Michaelis *das corsinische Silbergefäss* Lipsia 1859.

[4] *Atlas troian. Alterthümer* p. 54.

[5] *Atlas* tav. 202 n. $3603^b$, tavv. 203, $203^a$.

cucci, di cui è munito, non può aver servito per bere, ma piuttosto per versare [1]. Più tardi il medesimo dotto [2]. cambiò d'opinione e spiegò il *depas amphikypellon* per un bicchiere a due manichi, di cui molti esemplari furono rinvenuti tanto negli scavi troiani [3], quanto nelle tombe scoperte sull'acropoli di Micene [4]. La quale opinione mi sembra giusta, e più tardi cercherò di provarla e di rimuovere le difficoltà etimologiche, che innanzi ad un cosifatto tipo offre la formazione della parola ἀμφικύπελλον – quesiti ai quali lo Schlieman non ha soddisfatto. Alla fine merita ancora di essere ponderata un' opinione, che indipendentemente tra loro hanno proposto il Buttmann [5] ed il Frati [6]. Siccome cioè Aristotele [7] confronta gli alveoli delle api, che sono separati tra loro da piani orizzontali, con ἀμφικύπελλα, così i due scienziati suppongono, che questo passo determini la forma del bicchiere omerico. Ed il Frati cita vasi d'argilla rinvenuti nella necropoli di Villanova (presso Bologna), che infatti mostrano il tipo accennato da Ari-

[1] Tale congettura è già stata rigettata dal Giseke nei *Jahresberichte über den Fortschritt der Alterthumswissenschaft* vol. III, ann. 2 e 3, 1874-75, parte I p. 98-99.

[2] *Mykenae* p. 130, 402, e nella rivista di Gottschall *Unsere Zeit* 1880 p. 811.

[3] P. e. *Atlas troian. Alterth.* tav. 35 n. $872^a$, tav. 39 n. 942, tav. 40 n. 972, 976, tav. 41 n. 990, 992, tav. 42 n. 1005, 1007, 1008, tav. 43 n. 1018, 1021, 1027, tav. 45 n. 1090, 1092, 1094. ecc. Cf. la nostra tav. d'agg. *R* 2.

[4] *Mykenae* p. 267 n. 339, p. 270 n. 344, p. 272 n. 346, p. 395 n. 528. Cf. tav. d'agg. *R* 3, 4.

[5] *Lexilogus* $I^2$ p. 160-162.

[6] Presso Gozzadini *di un sepolcreto etr. scoperto presso Bologna* p. 18 (tav. III 19, 18). Cf. Gozzadini *intorno ad altre* 71 *tombe del sepolcreto scop. presso Bologna* p. 5.

[7] *Hist. animal.* IX 40 (I p. $624^a$, 7 ed. Bekker): αἱ δὲ θυρίδες καὶ αἱ τοῦ μέλιτος καὶ τῶν σχαδόνων ἀμφίστομοι· περὶ γὰρ μίαν βάσιν δύο θυρίδες εἰσίν, ὥσπερ ἡ τῶν ἀμφικυπέλλων, ἡ μὲν ἐντὸς ἡ δ' ἐκτός - passo citato da Eustath. ad *Il.* I 596 p. 158, 45 ss.

stotele. Tali vasi, sempre privi di manico, hanno la forma di un cilindro che verso la parte centrale alquanto si ristringe. Il fondo poi si trova alla metà o vicino alla metà dell'altezza del cilindro e così il vaso consiste di due recipienti, ognuno dei quali si presta a ricevere del liquido [1]. Ma, benchè il raffronto di questi vasi col passo di Aristotele sia molto ingegnoso, nondimeno sorgono difficoltà insormontabili dirimpetto alla supposizione, che il bicchiere omerico avesse avuto il medesimo

[1] Tali vasi sono pubblicati presso Gozzadini *di un sepolcreto etr. scop. presso Bologna* tav. III 19, 18 - figure riprodotte sulla nostra tav. d'agg. *B* 1, 1a; Gozzadini *intorno agli scavi fatti dal sig. Arnoaldi Veli* tav. III 2; de Mortillet *le signe de la croix* p. 64 fig. 31, p. 166 fig. 91; Issel *l'uomo preistorico in Italia* p. 833 fig. 65; Crespellani *del sepolcreto scoperto presso Bazzano* tav. III 1. Secondo le osservazioni statistiche comunicate dal Gozzadini *intorno agli scavi Arnoaldi Veli* p. 25 ss. e dallo Zannoni *gli scavi della Certosa* p. 236, 237, ed altre notizie raccolte da me a Bologna, le stoviglie in discorso si presentano per la prima volta nel secondo periodo delle necropoli di Villanova e del predio Benacci (cf. Zannoni *gli scavi della Certosa* p. 109-115), e se ne trovano esemplari in tutte le susseguenti necropoli del Bolognese che sono anteriori all'importazione di vasi greci dipinti, cioè nei sepolcreti De Luca, Tagliavini, Stradella della Certosa, nell'arcaico Arnoaldi Veli ed in quello scoperto presso l'Arsenale. Uno dei più recenti esemplari sarà quello rinvenuto ultimamente sotto la strada che dalla via s. Isaia conduce alla Certosa, posto dove si trovano avanzi simili a quelli scoperti nell' arcaico sepolcreto Arnoaldi Veli; esso è ornato con impresse figure di guerrieri, cervi e cigni (Gozzadini *di due sepolcri e di un frammento ceramico della necropoli felsinea* p. 6, 7, negli *Atti delle dep. di storia patria dell'Emilia* n. s. vol. VI parte I Modena 1881). Fuori dell'agro bolognese se ne sono trovati esemplari presso Bazzano (all'occidente di Bologna, alla frontiera del Modenese) in una necropoli che rappresenta tutti e tre i periodi primitivi osservati nel Bolognese, cioè il primo ed il secondo periodo di Villanova e del predio Benacci, ed il periodo arcaico Arnoaldi Veli (Crespellani *del sepolcreto scoperto presso Bazzano* tav. III 1 p. 8). Conosco soltanto un vaso simile rinvenuto all' occidente dell' Apennino, vale a dire presso Chiusi. Si distingue da quelli finora descritti per ciò, che esso ha nell' orlo dell' uno dei recipienti due rialzi in guisa di bottone, l'uno dirim-

tipo. In primo luogo un cosifatto bicchiere sarebbe logico soltanto, se fosse stato costume di bere nei conviti due specie diverse di vino. Di tale costume però, che contradirebbe alla semplicità primitiva del *menu* omerico, nell'epos non si trova traccia alcuna. In secondo luogo vasi simili agli anzidetti bolognesi per niente si prestano agli usi, a cui secondo l'epos era fatto servire il *depas amphikypellon*. Potete facilmente imaginarvi, quanto sarebbe difficile l'attingere con essi il vino dal cratere [1]. Bisognerebbe cioè a tale uopo afferrare colla mano intera la parete del recipiente superiore e premere ingiù con molta forza il vaso, per vincere la resistenza dell'aria contenuta nell'altro recipiente. Decisamente disadatta poi apparisce la forma di questi vasi, quando si consideri la maniera in cui i poeti omerici descrivono la libazione o il ricevimento di ospiti che arrivano cominciato già il convito. Nell'atto della libazione il medesimo *depas amphikypellon* faceva il giro tra i presenti. [2] E se entrava un nuovo ospite, i banchettanti lo salutavano, offrendogli i bicchieri pieni di vino. Egli ne prendeva uno, lo vuotava e poi lo restituiva alla persona che glielo aveva offerto [3]. Non ho bisogno di esporvi, quanto sarebbe difficile il far girare simili vasi privi di manico e pieni di vino, senza versare il liquido. A tale uopo ci vorrebbero le mani sicure di ciurmadori, non quelle di banchettanti che hanno già largamente libato a Bacco. Oltre a ciò tali bicchieri cilindrici privi di manichi più facilmente si reggono con

petto all'altro, che fuor di dubbio servivano ad afferrare più comodamente il vaso. Ne parlerò in una mia relazione « Viaggio nell'Etruria » che sarà stampata nel nostro *Bullettino* dell'a. 1882.

[1] *Il.* III 295, XXIII 219 ss.

[2] *Od.* III 35 ss.

[3] *Il.* XV 86, XXIV 101, 102.

tutte e due le mani che con una [1], mentre l'epos espressamente testifica che il *depas amphikypellon* soleva prendersi con una mano [2]. Vi s'aggiunge, che lo strato dal quale provengono i vasi a doppio recipiente, non offre quasi alcun punto di contatto colla civiltà descritta nell'epos, [3] ma sembra rappresentare uno stadio, se non cronologicamente, almeno stilisticamente anteriore a quello omerico. Alla fine pare eziandio dubbioso, che i figuli umbri o etruschi, mentre fabbricavano tali stoviglie, avessero avuto l'intenzione di produrre un bicchiere a recipiente doppio. Conosciamo cioè molti esemplari che nella forma dell'esterno corrispondono cogli anzidetti doppi bicchieri, ma hanno un solo recipiente, essendo il fondo praticato non nel mezzo, ma presso l'orlo inferiore del vaso. Sembra perciò possibile, che quel innalzamento del fondo non fosse altro che un espediente tecnico. Nell'epoca primitiva cioè, alla quale appartengono tutte queste stoviglie, il cuocere un vaso di cosifatto tipo certamente era impresa abbastanza difficile, specialmente per il pericolo che le pareti alte e prive d'appoggio screpolassero. Il quale pericolo fu diminuito, se rialzato il fondo fino alla metà del vaso le pareti ricevettero un appoggio nella parte centrale. La congettura del resto, che gli esemplari a doppio recipiente dovessero la loro origine soltanto ad una

[1] Secondo le misure gentilmente comunicatemi dal ch. Gozzadini il diametro interno maggiore di quei vasi varia dai m. 0,124 ai m. 0,15, quello minore dai 0,075 ai 0,121.

[2] P. e. *Od.* XIII 57: Ἀρήτῃ δ' ἐν χειρὶ τίθει δέπας ἀμφικύπελλον; XXII 17: δέπας δέ οἱ ἔκπεσε χειρός.

[3] A quel che so, tale strato offre soltanto un tipo che corrisponda con quelli accennati dall'epos, cioè il rasoio in forma di mezzaluna. Cf. Helbig *sopra il trattamento della capellatura e della barba all'epoca omerica* p. 8 e 9 (Acc. de'Lincei, anno CCLXXVII 1879-80).

difficoltà tecnica, sembra tanto più ammissibile, inquantochè essi tutti quanti provengono da tombe; giacchè è conosciuto che, quando si lavorava per scopi sepolcrali, i tipi degli oggetti spesso erano riprodotti in maniera incompleta.

Dall'altro canto il fatto, che Aristotele nomina ἀμφικύπελλον un bicchiere a doppio recipiente, per nulla ci forza a supporre, che il *depas amphikypellon* dell'epos avesse avuto la medesima forma. Siccome cioè un oggetto che vien citato in guisa di confronto, deve essere generalmente conosciuto al pubblico, pel quale scrive l'autore, così quel passo prova soltanto, che i lettori d'Aristotele conoscevano un bicchiere a doppio recipiente, ch'aveva il nome di ἀμφικύπελλον. Indecisa all'incontro resta la quistione, se questo vaso abbia avuto qualche relazione formale coll'omonimo bicchiere omerico, e se tale relazione sia stata supposta da Aristotele. E se anche vogliamo concedere, che Aristotele abbia riconosciuto nell'ἀμφικύπελλον della sua epoca un discendente diretto dell'omerico, tale giudizio non avrebbe maggiore autorità delle opinioni che Haupt o Müllenhoff propongono sopra il *pfellel* od altre stoffe difficili a determinarsi, che sono menzionate nella poesia tedesca del medio evo. Si tratta cioè di congetture, ch'abbiamo il diritto di rigettare, se vi sono fatti che ad esse contraddicono. Qualunque del resto fosse stata l'opinione d'Aristotele a tal proposito, in ogni caso vi è una circostanza, che molto diminuisce l'importanza, che il Buttmann ed il Frati hanno attribuita alla corrispondenza della denominazione ἀμφικύπελλον. Sappiamo cioè, che la parola κύπελλον, sinonima nell'epos con δέπας ἀμφικύπελλον, in altri dialetti greci significa un tipo diverso da quello al quale accenna Aristotele. I Ciprioti nominavano così un bicchiere a due, i Cretesi un bic-

chiere a due o quattro manichi [1]. Una denominazione però abituale ai Ciprioti ha nella nostra ricerca il medesimo ed anche maggiore peso di una impiegata da Aristotele; giacchè è conosciuto, che la popolazione greca di quell'isola ha conservato molte particolarità della lingua omerica [2].

Se dunque la quistione non può sciogliersi con il passo d'Aristotele, sembra indicato di consultare le poesie omeriche stesse ed indagare, se esse offrano qualche criterio relativo. Ed infatti l'epos mette in chiara luce una circostanza interessante per la nostra ricerca, la quale circostanza fu già rilevata da parecchi antichi grammatici [3] e tra i moderni dallo Schliemann [4]. Ai tre sinonimi cioè, che sono *δέπας*, *κύπελλον* e *δέπας ἀμφικύπελλον*, deve aggiungersi come quarto *ἄλεισον*. Nell'Odissea (III 35 ss.) il bicchiere che Pisistrato figlio di Nestore offre a Telemaco ed a Minerva, che accompagna quest'ultimo nella figura di Mentore, due volte (v. 41 e 51) è chiamato *δέπας*, una volta (63) *δέπας ἀμφικύπελλον* e due volte (50 e 53) *ἄλεισον*. E l'identità del *δέπας* e dell' *ἄλεισον* risulta oltre a ciò dall'Odissea XXII 9, 17, dove il bicchiere che Antinoo

[1] Athen. XI p. 483 *A* (s. v. *κύπελλον*): *Σιμάριστος δὲ τὸ δίωτον ποτήριον Κυπρίους, τὸ δὲ δίωτον καὶ τετράωτον Κρῆτας.* Eustath. *Od.* XV 120 p. 1776, 38: *λέγει δὲ καὶ* (Aniketos) *ὡς καὶ Κύπριοι οὕτω* (*κύπελλον*) *φασὶ τὸ δίωτον ποτήριον.*

[2] Questa particolarità del dialetto ciprio è stata osservata da Deecke e Siegismund presso G. Curtius *Studien zur gr. u. lat. Grammatik* VII (1875) p. 262, da Bréal *sur le déchiffrement des inscriptions cypriotes* p. 16, 17 (*Journal des savants* Août et Sept. 1877), da Ahrens nel *Philologus* XXXV p. 36 e 49. Giova anche ricordare, che i Ciprioti fino al principio del 5° secolo a. Cr. hanno conservato l'uso omerico dei cocchi da guerra: Herodot. V 113.

[3] Così i grammatici estratti da Athen. XI c. 24 p. 783 *A* e XI c. 65 p. 482 *E F*, dove sono anche citati *Od.* III 35 ss. e XXII 9, 10.

[4] *Mykenae* p. 130.

avvicina alla bocca, una volta (17) è designato colla prima, un'altra volta (9) colla seconda parola. Il quale passo nel medesimo tempo ci chiarisce sopra una particolarità molto importante. Aggiungendo cioè ad ἄλεισον l'epiteto ἄμφωτον, egli prova, che i quattro sinonimi significano un bicchiere a due manichi. E mi pare indubitabile, che sullo stesso passo dell'Odissea si fondi anche la sopra [1] mentovata opinione di Aristarco, che cioè il δέπας ἀμφικύπελλον sia stato fornito di manichi.

Stabilito questo fatto, nessuno – credo – vorrà combinarlo coll'opinione fondata sopra il passo d'Aristotele ed i vasi bolognesi, vale a dire supporre un bicchiere a doppio recipiente e con un manico in ogni lato. In primo luogo cioè tali bicchieri tra i vasi antichi conservati mancano affatto, e sarebbe molto strano, se un tipo che ha servito lungo tempo, non avesse lasciato traccia alcuna nella tradizione monumentale. In secondo luogo le sopra accennate difficoltà, che si oppongono alla supposizione, il bicchiere omerico aver avuto due recipienti, mediante l'aggiunta di manichi vengono rimosse non interamente, ma soltanto in parte. Deve dunque supporsi un semplice bicchiere a due manichi. E tale opinione corrisponde colla statistica monumentale. Un semplice bicchiere a due manichi già nell'epoca anteriore a quella in cui ebbero origine le poesie omeriche, era il solito vaso da bere. L'hanno provato gli scavi intrapresi dallo Schliemann nella pianura della Troade [2] e sull'acropoli di Micene [3], nei quali si è trovata gran quantità di cosifatti esemplari. Lo stesso vale poi per

[1] Pag. 223.
[2] V. sopra p. 225 not. 3. Un esemplare è inciso sulla tav. d'agg. *R* 2.
[3] V. sopra p. 225 not. 4 Due esemplari sono incisi sulla tav. d'agg. *R* 3-4.

le necropoli che appartengono al periodo che segue dopo l'omerico. Nella parte più antica della necropoli di Kameiros tale tipo è rappresentato mediante tre esemplari, due d'argilla dipinta ed uno d'argento [1], il quale ultimo, munito d'un orlo dorato, si raffronta al cratere che il re di Sidone regalò a Menelao [2]:

*ἀργύρεος δὲ*
*ἔστιν ἅπας, χρυσῷ δ' ἐπὶ χείλεα κεκράανται.*

Il medesimo tipo poi si ritrova tra i più antichi vasi da bere che i Greci importavano nell'Italia [3], e gli Etruschi nel 6° e 5° secolo a. Cr. molto spesso l'hanno riprodotto in bucchero. Vi s'aggiunge, che tal bicchiere anche nei tempi posteriori occupava nel culto il posto primario. In monumenti sepolcrali sacerdoti lo tengono in mano come distintivo della loro dignità [4]. Egli è l'attributo quasi costante di Bacco dio del vino [5] e non manca mai al dio ctonio rappresentato in rilievi spartani [6]. I Greci posteriori sogliono determinare cosifatto bicchiere colla parola *kantharos,* mentre un Jonio contemporaneo dei poeti omerici l'avrebbe chiamato *depas amphikypellon* o *aleison.* E s'intende che tale tipo si presta a tutti gli usi menzionati nell'epos. Un bicchiere

[1] Salzmann *Nécropole de Camiros* tavv. 2, 33, 38, riprodotte sulla nostra tav. d'agg. R 5-7.

[2] *Od.* XV 115, 116.

[3] Cf. i due esemplari pubblicati dall'Urlichs *zwei Vasen ältesten Stils* Würzburg 1874, l'uno dei quali è riprodotto sulla nostra tav. d'agg. *R.* 8; *Mon. dell'Ist.* VIIII t. IV.

[4] P. e. sulla stele di Lyseas *Mittheilungen d. arch. Inst. in Athen* 1879 tav. I p. 41.

[5] Lo tiene in mano anche l'idolo arcaico di Bacco sul vaso pubbl. *Mon. dell'Inst.* VI tav. XXXVII.

[6] *Mittheilungen des arch. Inst. in Athen* 1877 tav. XX, XXIII, XXIV.

semplice a due manichi era adatto per attingere il vino dal cratere; con una mano, pigliandolo all'uno dei manichi, poteva ravvicinarsi alla bocca; egli si prestava ad essere recato in giro nelle libazioni e ad essere offerto dai banchettanti all'ospite; perchè chi lo dava lo teneva all'uno dei manichi, o chi lo riceveva lo prendeva all'altro.

Sorge ora la quistione, se la forma del vaso da bere usuale nel periodo omerico possa definirsi più precisamente che colla determinazione generale d'un bicchiere a due manichi. Gli esemplari conservati cioè di cosifatto tipo mostrano parecchi varianti. I manichi sono attaccati ora verticalmente [1], ora orizzontalmente [2]; i piedi diversificano per l'altezza e la grossezza ed alcuni esemplari trovati a Troia [3] ed uno dei micenei [4] sono affatto privi di piede. Ma i cenni contenuti nell'epos non bastano per decidere, quale o quali di queste diverse forme fossero conosciute ai poeti omerici. Secondo ciò che sappiamo del successivo sviluppo stilistico, possiamo affermare soltanto, che i bicchieri d'allora avevano le forme piuttosto pesanti ed i profili angolosi caratteristici per lo stile arcaico. Se il Flaxman [5] dà ai proci di Penelope bicchieri finamente profilati e col recipiente piatto, egli commette uno sbaglio archeologico. Tale

[1] Così gli esemplari troiani (p. 225 not. 3; cf. la nostra tav. d'agg. *R* 2), quelli micenei pubblicati dallo Schliemann *Mykenae* p. 267 n. 339, p. 270 n. 344, p. 272 n. 346 (cf. tav. d'agg. *R* 3, 4), uno di Kameiros (Salzmann *Nécropole de Camiros* tav. 2, nostra tav. d'agg. *R* 5).

[2] Così due di Kameiros (Salzmann *Nécropole de Camiros* tavv. 33 e 38, nostra tav. d'agg. *R* 6, 7), i due pubblicati dall'Urlichs (sopra p. 232 not. 3; nostra tav. d'agg. *R* 8).

[3] P. e. Schliemann *Atlas trojan. Alterth.* tav. 41 n. 990, tav. 45 n. 1092.

[4] Schliemann *Mykenae* p. 267 n. 339; nostra tav. d'agg. *R* 4.

[5] *Odyss.* tav. 30.

tipo di *kylix* cioè si presenta per la prima volta soltanto verso la fine del 6° secolo a. Cr., vale a dire tra le stoviglie a figure nere. Del resto anche cosifatta *kylix* sta in relazione col tipo che ha fornito materia a questo discorso, giacchè essa fuor di dubbio è una discendente stilisticamente trasformata ed ingentilita del bicchiere a due manichi, quale l'usavano gli Jonii nel periodo in cui ebbero origine le poesie omeriche.

Ci resta la parte più difficile della ricerca, cioè la quistione etimologica. Giorgio Curtius [1] raffronta *κύπ-ελλον* con *κύπ-η* spelonca e *cup-a* tino. E se questo raffronto fosse giusto, allora *ἀμφικύπελλον* sarebbe un bicchiere a doppio recipiente, e risulterebbe così il tipo proposto dal Buttmann e dal Frati - tipo che per le sopra esposte ragioni non è ammissibile. Sorge dunque la quistione, se non possa adottarsi un'altra etimologia, che corrisponda col nostro risultato. Ora, se il *δέπας ἀμφικύπελλον* era un bicchiere a due manichi, allora il primo pensiero correrà alla radice *καπ* -, *cap-ere*. Come i Latini hanno formato da questa radice *cap-ulus* manico, *cap-i-s* (ceppo *capid*) tazza o bicchiere con manico, gli Umbri *cap-i-s* che ha il medesimo significato coll'ultima parola latina, mi sembra molto probabile che i Greci in uno stadio molto antico n'avessero derivato un sostantivo **κυπ-έλη* (cf. *νεφ-έλη*) manico. La *υ* è particolarità eolica, e così **κυπ-έλη* starebbe accanto a *κώπ-η*, parola comune per designare il manico, come *πρύτανις* accanto a *πρό*, *ἀμύμων* accanto a

[1] *Grundzüge d. griech. Etymologie* 4. ed. p. 158. Del resto il medesimo dotto, al quale scrissi sottoponendo la mia etimologia al di lui autorevole giudizio, gentilmente mi rispose, ch'egli la crede ammissibile, ed anzi mi ha fornito alcuni materiali per vieppiù convalidarla.

μῶμος, πίσυρες accanto a τέσσαρες, κύπη accanto a κάπη[1]. Da *κυπ-έλη fu poi formato un aggettivo *κυπέλ-ιο-ς, κύπελλος (cf. φύλλον *folium*, ἄλλος *alius*), come dire « manicato « e da questo ἀμφικύπελλος « fornito di manichi d'ambo i lati ». Se questa derivazione, come mi sembra, corrisponde colle leggi linguistiche, allora l'etimologia di ἀμφικύπελλον si trova in perfetto accordo coll'idea che, secondo i cenni dell'epos e le scoperte archeologiche, ci siamo formata del bicchiere omerico. Nemmeno è difficile a spiegare, come all'epoca di Aristotele la medesima parola ἀμφικύπελλον potesse designare un tipo diverso da quello omerico, vale a dire un vaso a due recipienti. Già nella lingua dell'epos cioè il sopra mentovato aggettivo κύπελλον, tralasciando δέπας, è diventato sostantivo, e poteva accadere benissimo che esso nel corso dei secoli, dimenticata l'etimologia, prendesse il significato generale di bicchiere, senza riguardo se il bicchiere fosse provvisto di manichi; nel qual caso era naturale che Aristotele impiegasse ἀμφικύπελλον nel senso di un vaso a due recipienti.

Il bicchiere dunque, nel quale bevette Ulisse, quando prese congedo da Arete, e quelli che erano nelle mani dei proci di Penelope, debbono imaginarsi simili al *kantharos* di Bacco. Secondo ciò che dissi al principio del mio discorso, questo fatto non è senz' importanza per giudicare dello stato sociale nell'epoca omerica. La civiltà dei Greci d'allora, quale apparisce nell'epos, rappresenta uno strano concorso di elementi disparati. Dall'un canto troviamo avanzi della barbarie del primitivo stadio indoeuropeo. Achille onora ancora con vittime umane

[1] Faccio astrazione della parola *cupa*, colla quale Catone *de re rust.* 21 designa il manico del mulino d'olio, giacchè n'è sconosciuta la quantità e potrebbe darsi, che la parola fosse derivata da κώπη.

l'ombra di Patroclo [1]. La nettezza, una delle qualità più caratteristiche del periodo classico, lascia a desiderare [2]. L'uso del bagno è ancora scarso, il vitto di una semplicità primitiva [3]. Dall'altro canto a questi elementi barbari s'innestano le influenze della raffinata civiltà orientale, che predominano nel taglio delle vesti, nell'industria artistica ed in tutto ciò che si riferisce al lusso. Le spose dei *basileis* nei loro costumi di stile asiatico rassomigliano più alle odalische del re Salomone che alle Ateniesi dell'epoca periclea, ed esalano l'odore di profumi asiatici [4], che stranamente contrasta con quello che proviene dal letamaio posto nel cortile [5]. Ma la gente la cui vita esterna generalmente offre così fatto miscuglio di barbarie e di lusso asiatico, nello svolgimento intimo del suo sentire è già perfettamente ellenica ossia classica. Tale qualità trova una splendida espressione nella precisione scultoria della descrizione epica. Propriamente classico poi è l'entusiasmo per la bellezza fisica. In nessuna poesia popolare esiste figura che rappresenti tanto quanto Elena la forza demoniaca della bellezza. Ucciso Ettore e spogliato dell'armatura, gli Achei ammirano le perfette forme del corpo ignudo[6]. Essi hanno già il medesimo sentimento estetico che più secoli dopo i guerrieri ateniesi presso Plataeae manifestarono innanzi al cadavere del generale persiano Masistio [7]. I tipi poi delle divinità stavano innanzi alla

[1] *Il.* XVIII 336, XXI 27-32, XXIII 175.

[2] Helbig *die Italiker in der Poebene* p. 4.

[3] Helbig l. c. p. 74-76.

[4] *Il.* XIV 171-174, XXIII 185-187; *Od.* II 339, VIII 364, XVIII 192-194; *hymn. hom.* IV (*in Venerem*) 61, XXIV 3. *Il.* VI 483: *κηώδεϊ κόλπῳ* (di Andromaca). Cf. Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 3. ed. p. 90-93.

[5] *Il.* XXIV 640; *Od.* XVII 290-300.

[6] *Il.* XXII 370. Cf. anche XXII 71-76.

[7] Herodot. IX 25.

loro fantasia molto simili a quelli espressi dall'arte del 5° secolo, ed i celebri versi dell'Iliade [1] che descrivono, come Giove annuisce alla preghiera di Tetide, contengono già i concetti essenziali che Fidia rappresentò nel Giove olimpico. Mancava soltanto la capacità di dare alle idee poetiche una forma adequata nell' argilla o nella pietra. Ora il mio discorso ha mirato appunto a stabilire un nuovo fatto che collega la vita sociale dei contemporanei d'Omero con quella propria al periodo classico: il bicchiere a due manici, che usavano gli Jonii, quando per la prima volta risuonarono i canti omerici, era l'antenato diretto tanto dell'alto *kantharos* quanto della *kylix* piatta e finamente profilata, quali risplendevano nelle mani di Pericle e di Sofocle.

---

## *Giunta a pag.* 234.

Mentre questo mio discorso si trovava già sotto torchio, il ch. Bezzenberger, consultato da me sull'etimologia di *κύπελλον*, gentilmente mi rispose in questo senso: « Se Ella mette in relazione *κύπελλον* con *capere*, vedo una leggera difficoltà soltanto in ciò, che nelle parole sicuramente affini a *capere* l'*a* resta ferma (gotico *haban*, lettico *kampt* ecc.), e che le parole *ἀμύμων*, *πίσυρες*, *πρύτανις* ecc., citate da Lei come analogie, appartengono ad una cetegoria alquanto diversa da una parola *κύπελλον* derivata da *καπ*–. Malgrado ciò la Sua etimologia può sostenersi. Ma io l'appoggerei, accennando a *κυπασσίς* che si fonda sopra *κυπασσο* – cor-

[1] I 528-530. Cf. *Il.* II 471-476 e la caratteristica dei *basileis* achei *Il.* III 161 ss.

rispondente col latino *capitiu-m*. Oltre a ciò terrei d'occhio l'analogia delle parole tedesche *Gefäss*, *Fass*, *fassen*. Ma non posso far a meno di proporre la domanda, se la radice di κύπελλον non debba cercarsi nel lettico *kuprs*, antico tedesco *hovar*, *bozza*, nel lituano *kùmpis*, *curvo*, nell'antico tedesco *hubil*, *colle* ecc. Allora potrebbe mantenersi il raffronto con κύπη, *cûpa* ecc. ed ἀμφικύπελλον in maniera corrispondente col suo risultato significherebbe « fornito di due bozze ossia di due manichi ».

---

INDICAZIONE DELLE FIGURE SULLA TAV. D'AGG. *R*.

1, 1[a]) Vaso d'argilla trov. a Villanova secondo Gozzadini *di un sepolcr. scop. presso Bologna* tav. III 19, 18. Vd. le nostre pag. 225-230.

2) Bicchiere d'argilla trov. a Troia secondo Schliemann *Atlas tr. Alterth.* t. 40 n. 976. Vd. pag. 225 e 231.

3) Bicchiere d'oro trov. a Micene secondo Schliemann *Mykenae* p. 170 n. 344. Vd. p. 225 e 231.

4) Bicchiere d'oro trov. a Micene secondo Schliemann *Mykenae* p. 267 n. 339. Vd. p. 231.

5) Bicchiere d'argento trovato a Kameiros secondo Salzmann *Nécropole de Camiros* t. 2. Vd. p. 232.

6) Bicchiere d'argilla trov. a Kameiros secondo Salzmann l. c. t. 33. Vd. p. 232.

7) Bicchiere d'argilla trov. a Kameiros secondo Salzmann l. c. t. 38. Vd. p. 232.

8) Bicchiere trov. a Vulci secondo Urlichs *zwei Vasen ältesten Stils* n. 2. Vd. p. 232.

# UNA RARISSIMA STATUA DELLA DEA EPONA

(*Tav. d'agg. S*)

Sembrerà cosa strana che a tanti indefessi ricercatori delle antiche memorie, oggi che è invalsa sì grande passione di raccolte, di cataloghi, di classificazioni d'ogni maniera, sia rimasta affatto ignota una statua che da forse due secoli adornava una fontana in un piccolo cortile posto nella parte più frequentata di Roma moderna. Eppure tale si fu la sorte del simulacro di cui presento il disegno in questi *Annali* nella tav. d'aggiunta S, e che restò fino a poco fa nel cortile della casa segnata col civico n. 9 nella contrada di s. Maria in Via, di proprietà della confraternita del Sagramento eretta nella omonima chiesa [1]. Questa scultura, già rozza nel suo lavoro, fu sempre più danneggiata dalle intemperie che per lunghissimo tempo ne fecero mal governo, e dagli urti continui delle secchie spinte giù dai veroni soprastanti, con le quali molte e molte generazioni attinsero la pura onda dell'acqua vergine che le sgorgava ai piedi.

La statuetta marmorea alta m. 0,60 è per disgrazia acefala e rappresenta una figura muliebre assisa, vestita di tunica cinta sotto il seno, e di un manto che, scendendole dalle spalle, le cuopre le ginocchia; ha poi le braccia fuori del manto e sta accarezzando due quadrupedi, che uno per parte le si avvicinano ponendole il muso sulle ginocchia. Non è dubbio che vi sia rappresentata una divinità, tanto perchè tali statue sedenti sono quasi sempre di religiosa rappresentanza, come pure per il sim-

[1] Questa statuetta fu fatta trasportare dai proprietari in luogo più riguardato, appena io mi avvidi della sua importanza e ne detti loro l'avviso.

bolo dei quadrupedi, i quali saranno o gli animali a lei sacri, o quelli posti sotto la sua tutela. A prima vista, quando ancora la statua era murata sulla fonte di cui ho parlato, e ne era nascosta la parte posteriore, a me parve che i due animali fossero giumenti, giudicandoli dalle orecchie piuttosto prolungate; quindi il primo pensiero che mi corse alla mente, fu di una immagine della dea Vesta. A questa dea infatti ben si addice lo starsi seduta, come simbolo della stabilità della terra creduta dagli antichi, ed è notissimo che l'asino le era sacro, come l'animale che si adoperava per girare il molino, parte integrale delle primitive abitazioni e del focolare domestico, di cui per associazione d'idee Vesta era la deità protettrice. Però avendo fatto distaccare dal muro la statuetta, riconobbi che i due quadrupedi erano certamente cavalli per la forma arrotondata delle parti posteriori e per la massa della coda, come può vedersi nel disegno. Allora non ebbi alcun dubbio che vi fosse rappresentata Epona, dea tutelare dei cavalli e delle scuderie.

Il suo nome, come il suo culto, sembra siano di origine celtica, come per il primo tentò provare il Lersch [1], secondo il quale la sua etimologia, piuttosto che da *ἐπὶ* ed *ὄνος*, si deve dedurre da *epus*, forma celtica di *equus* con la terminazione *ona;* e questa terminazione con la penultima sillaba breve, come risulta dall'uso poetico [2], è pure un ravvicinamento con qualche altro nome celtico, come p. e. *Divona*, mentre i Latini usarono sempre di prolungare i simili derivati, onde abbiamo *Matróna*, *Orbóna, Bubóna, Pomóna*, *Bellóna* etc. A ciò si aggiunge che fra i nomi gallici alcuni hanno evidente-

[1] *Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland* fasc. 12 (1843) p. 120.

[2] Juven. *Sat.* VIII 157; Prud. *Apotheosis* v. 197.

mente la stessa radice, come *Eporediae* (Ivrea), *Eporedorix*, *Eponina* [1]. Che se Plutarco usò il nome di Ἵππωνα [2], questa fu una traduzione che egli fece del nome primitivo, ed indica solo l'origine comune dei tre nomi, il celtico, l'italico ed il greco, cioè *epus, equus* ed ἵππος; che anzi nel greco stesso rimarrebbe una traccia della radice celtica *Ep*, se il nome di Ἐπειός, l'artefice del cavallo di Troia, fosse derivato da *epus*, come opinò il Düntzer [3]. Oltre a ciò le principali memorie di questa divinità appartengono appunto alle Gallie ed alle regioni renane, siccome vedremo; ed infatti quei popoli amavano grandemente i cavalli e gli equestri esercizi, onde alcuni termini tecnici relativi ai cocchi derivarono dal celtico, come p. e. *rheda* e *petorritum* secondo Quintiliano [4]. Aggiungerò ancora che molti lavori ornamentali dei finimenti equestri trovati in Roma ed altrove appartengono all'arte gallo-romana, ed alcuni frammenti di questo medesimo stile si sono trovati negli stessi cimiteri cristiani posti come segni di riconoscimento sui loculi [5].

Secondo il Becker nel dotto articolo che ha per titolo *Beiträge zur römisch-keltischen Mythologie* [6], sono cinque i monumenti che rappresentano Epona nelle regioni galliche e renane, mentre uno solo se ne conosceva allora nelle nostre contrade, ed in tutti questi essa è effigiata in modo analogo alla statuetta da me pubblicata. Il più importante di essi è un'ara trovata fra le rovine dell'antica Nasium che fu edita ed illustrata

[1] Vedi Lersch l. c.

[2] *Parall.* 29.

[3] *Jahrbuch des Vereins von Alt. im Rheinl.* fasc. 1. (1842) pag. 189.

[4] I, 5, 57.

[5] V. de Rossi *Roma sott.* t. 3. pag. 598-601; cf. Labart *Histoire des arts industriels*, 2. éd. t. III. p. 61-62.

[6] *Jahrbuch des Vereins u. s. w.* fasc. 26 (1858) pag. 91 segg.

dal Begin [1]; rappresenta la dea fra due puledri che la stanno guardando e che essa accarezza, e vi è la iscrizione dedicata DEAE · EPONAE · ET · GENIO · LEVC (*orum*) da un *Tiberius Justinus Titianus* soldato della legione XXII [2]. Così pure le altre iscrizioni sacre ad Epona provengono quasi tutte dalle regioni suddette e dalle circonvicine, onde ne abbiamo due trovate nel così detto *Stumpfe Thurm* presso Treveri, pubblicate dal Chassot von Florencourt [3], una in Colonia [4], una presso l'alto Danubio [5], ed altre in Britannia [6], ed in Elvezia [7]; una sola fra le iscrizioni finora note di questa dea appartiene a Roma, si conserva nella galleria lapidaria vaticana, e porta anche la dedicazione ad Ercole ed a Silvano [8]. Vi è poi da osservare che quasi tutte le ricordate iscrizioni furono poste da militari, i quali, come è naturale, doveano avere un culto speciale per questa dea protettrice dei cavalli. Sembra che fin da tempo abbastanza remoto questo culto si diffondesse in Italia, ed il Jordan manifestò l'opinione che ciò avvenisse circa i tempi della guerra annibalica, allorquando molte straniere divinità, e specialmente greche, furono accolte nella romana mitologia, e dei loro tipi cominciò ad adornarsi la nostra moneta [9]. Epona conservò sempre la sua primitiva natura di dea protettrice dei cavalli e dei giumenti, onde fu in modo speciale venerata dagli aurighi e dai stallieri, e le sue

[1] *Revue d'Austrasie* 4. série t. 1. n. 4, Metz 1843.

[2] Henzen 5239.

[3] *Jahrb. des Vereins. der Alt. im Rheinl.* fasc. III. 1843 p. 43, Brambach *C. I. Rhenanarum* 864, 865.

[4] Brambach *op. cit* 683.

[5] Orelli 1794.

[6] Orelli 1355. *C. I. L.* VII 1114.

[7] Orelli 402.

[8] Orelli 1795. *C. I. L.* VI 293.

[9] *Ann. dell'Inst.* 1872 pag. 54.

immagini si ponevano d'ordinario nelle stalle, perchè sorvegliasse gli animali ivi raccolti. Giovenale infatti ce lo attesta nella sua satira ottava, scritta contro i vizi dei nobili, allorquando mette in burla quel console che si abbandonava al suo amore smodato per i cavalli, e che mentre faceva solennemente sagrifizio a Giove, giurava poi per il nome di Epona e per le altre divinità dipinte nei stabuli:

*Interea dum lanatas torvumque iuvencum*
*More Numae caedit Jovis ante altaria, iurat*
*Solam Eponam, et facies olida ad praesepia pictas*[1].

Apuleio ancora narrando la sua fantastica trasformazione in giumento descrive l'edicoletta di Epona posta sopra la mangiatoia ed adornata di corone dalla pietà dei stallieri: *Sic affectus atque in solitudinem relegatus angulo stabuli concesseram. Dumque de insolentia collegarum meorum mecum cogito atque in alterum diem auxilio rosario Lucius denuo futurus equi perfidi vindictam meditor, respicio pilae mediae, quae stabuli trabes sustinebat, in ipso fere meditullio Eponae deae simulacrum residens aediculae, quod accurate corollis roseis et quidem recentibus fuerat ornatum*[2].

Però il culto di questa dea restò sempre circoscritto alla classe infima dei *muliones*, e si teneva in un certo disprezzo dalle classi elevate; onde Prudenzio pose allo stesso livello *Epona* e la dea *Cloacina* scrivendo:

*Nemo Cloacinae aut Eponae super astra deabus*
*Dat solium, quamvis olidam persolvat acerram*[3].

Cioè quegli stessi che ne tenevano le immagini nelle stalle, non ne aveano poi quel rispetto che professavano alle altre divinità. Di queste immagini niuna se ne rin-

[1] *Sat.* VIII v.155-57.
[2] *Metam.* III 27 ed. Hildebrand.
[3] *Apotheosis* v. 197,98 ed. Dressel.

venne in Roma negli avanzi delle antiche case, e l'unica rappresentanza che conferma le parole di Giovenale, si è una pittura pompeiana scoperta nel 1870 e dottamente illustrata dal ch. Jordan [1]. Questa pittura è posta dentro un'edicola, intorno alla quale sono rappresentati anche i *Lares domestici*, ed il *genius loci* sotto la nota forma del serpente che si appressa all'ara ricolma di sacri donativi; dalla figura postavi sotto di un *mulio* che conduce due giumenti, e dal luogo, dove è collocata l'edicola, si può dedurre poi con certezza che fosse posta in uno *stabulum*. Epona è qui rappresentata seduta su di un giumento e con un fanciullo nel seno, cioè come divinità *κουροτρόφος* nel senso stesso che fu chiamata *Epona mater* in una iscrizione (Orelli 402); e forse questo concetto derivò per associazione d'idee dalla cura che si credeva avesse dei giumenti e dei loro puledri. Il modo però nel quale la *dea Epona* è rappresentata in questa pittura, offre una notevole differenza col tipo che già si conosceva negli altri suoi pochissimi monumenti presso di noi, cioè in una gemma del museo Bocchi, e in un' affresco del circo di Romulo figlio di Massenzio sulla via Appia, monumenti che finora erano gli unici nella nostra Italia. La gemma fu pubblicata dal Reifferscheid in questi medesimi *Annali* (1866 tav. d'agg. *K*, n. 3), e ci presenta la dea col capo velato e seduta in trono, circondata da due quadrupedi che le si appressano, mentre essa regge con la destra la patera e con la sinistra lo scettro. Questo tipo conserva pure la pittura del circo di Romulo, benchè con qualche variante; ivi la dea è seduta, coronata di fiori, ed è posta in mezzo a quattro giumenti, che sta

[1] V. Brizio *Giornale degli scavi* 1870, 2, 46; Jordan *De Larum picturis Pompejanis* — *Ann. dell'Inst.* 1872 pag. 47 e segg.

accarezzando, e due dei quali stanno pascendosi sulle sue ginocchia. Questa pittura fu pubblicata dal Fea nella sua edizione dei *Circhi* del Bianconi (tav. XVI), ma il dotto archeologo non seppe riconoscervi Epona, e volle ravvisarvi invece l'immagine di una proprietaria di corridori vittoriosi. Però quella pittura fu rettamente attribuita alla nostra dea prima dal Müller [1], e poi dal Reifferscheid [2]. Un tale tipo conviene perfettamente con quello della statuetta da me per il primo osservata e che forma il tema di questo articolo; infatti anch'essa è seduta e posta in mezzo degli animali, e li sta palpando in segno di protezione: oltre a ciò questi appoggiano il muso sulle ginocchia della dea, sulle quali mi sembra di riconoscere alcune tracce o delle erbe o delle biade di cui essi venivano pascendosi. Ecco dunque tre modi diversi di rappresentare questa divinità, cioè sul giumento e col fanciullo in seno siccome *κουροτρόφος*, ovvero seduta fra i suoi animali e talvolta con patera e scettro, talvolta in atto di accarezzare e nutrire i cavalli o i giumenti affidati alla sua protezione. E questa ultima maniera a me sembra sia la più antica, perchè più in relazione col concetto di tale divinità, e perchè adoperata nei monumenti di quelle regioni, ove, siccome fu detto, ebbe origine cotesto culto.

Dalla pittura poi che ho ricordato del circo di Romulo sulla via Appia, possiamo dedurre che almeno nei primi anni del quarto secolo dell'era nostra, allorchè fu costruito quell'edifizio, il culto di Epona si era esteso anche ai giuochi circensi, e si ponevano le corse sotto la sua tutela; però io son di parere che questo

[1] *Handbuch der Archäologie der Kunst* 404 n. 3.
[2] *Ann. dell'Inst.* 1863 pag. 127.

concetto fosse molto più antico, e che in altri circhi vi sarà stata pure una qualche immagine di questa dea. Infatti sono antichissime le superstizioni di influssi malefici adoperati contro i cavalli tanto negli stabuli che nelle corse, ed è naturale perciò che la dea tutelare di questi animali venisse invocata per liberarneli e ne fosse posta l'immagine come difesa contro quei fascini. Di coteste superstizioni presso i Galli e gli antichi Germani scrisse con molta dottrina il Becker nell'articolo già citato [1], e ricordò le così dette *mairae nocturnae* o fate che si credeva entrassero di notte nelle stalle per stancare gli animali ed indebolirli, superstizione che, secondo lo scrittore medesimo, tuttora persiste in alcuni paesi. A questo concetto si può quindi rannodare anche la devozione che i *muliones* e gli *aurigae* aveano per Epona, e la cura con la quale ne ponevano le immagini nei luoghi dove si custodivano i cavalli, e le adornavano di fiori, siccome già dissi.

E questa superstizione dei malefíci adoperati contro i cavalli non cessò col paganesimo, ma continuò anche nell'epoca cristiana, quando però, lungi dal riconoscervi le *mairae nocturnae*, si attribuirono invece ai demoni, e si credette che si invocassero gli spiriti maligni, onde nuocere agli animali. E di queste male arti che specialmente gli aurighi adoperavano uno contro l'altro, ne fa memoria s. Girolamo nella vita di s. Ilarione [2], ed Ammiano Marcellino [3]; ed anche il codice Teodosiano contiene una legge dell'anno 389 contro gli aurighi che si rendessero rei di quei malefizi [4]. Così in

[1] *Jahrb. des Vereins u. s. w.* fasc. 26 (a. 1858) pag. 91 e segg.

[2] *Vita s. Hilarionis Anachoretae* § .8

[3] *Rerum gestarum lib.* XXVI, 11 ed. Gardthausen (Lipsia 1875) pag. 68.

[4] *Lib. IX tit.* XVI lege XI[a].

un mosaico dei tempi cristiani scoperto presso Costantina nell'Africa fra le rovine di un bagno appartenuto ad un tal *Pompeianus*, si vede rappresentato uno *stabulum* con i cavalli distinti dai loro nomi, e vi si legge la iscrizione *incredula, venila (venalis), benefica (venefica)*, ed è poi sottinteso *abi* o *discede* [1]; e questa iscrizione secondo l'opinione del ch. De Rossi contiene un esorcismo diretto ad una maliarda che si temeva recasse danno agli animali. Secondo questo concetto era quindi naturale che nei tempi apertamente ed universalmente cristiani si adoperassero anche segni religiosi per scongiurare questi influssi malefici, ond'è che talvolta si segnava la croce sulla testa e sul dorso dei cavalli, come vediamo su parecchie lucerne, e per la stessa ragione in un contorniato descritto dal Cavedoni si vede un auriga con la croce monogrammatica sul pileo, come profilattico [2].

Questi fatti ho qui esposto solo per dedurne che se tali superstizioni durarono ancora nel popolo cristiano, esse dovettero essere senza misura più estese e più radicate, allorchè regnavano per ogni dove le tenebre morali del paganesimo, e quindi che il culto della *dea Epona* appunto come difesa ed aiuto contro quelle malíe fu certamente assai diffuso, e che se pochi monumenti ne sono a noi pervenuti, ciò si deve attribuire all'essere stati nella massima parte nei luoghi abietti delle case, ed essi stessi di meschina apparenza e forse generalmente dipinti, secondo la testimonianza di Giovenale.

Per concludere quindi dirò che la statuetta di Epona da me pubblicata riferendosi ad una divinità di cui

[1] *Recueil de notices et mém. de la société archéol. de Constantine* vol. XIX 1878, pag. 431 e segg.

[2] Cavedoni *Osserv. sopra gli ant. medaglioni* pag. 559, 580.

tanto poche sono le rappresentanze superstiti specialmente presso di noi, è di gran pregio per la rarità del soggetto, e meritava se ne desse notizia ai cultori dei nostri studi. Quanto poi alla sua primitiva destinazione, non sapendosi nulla del luogo ove fu rinvenuta, dirò solo che dovette esser posta entro una edicola nello *stabulum* di una casa romana nel secondo o terzo secolo dell'era nostra, epoca manifestamente indicata dallo stile della scultura [1].

ORAZIO MARUCCHI

[1] Dopo che questo articolo era già composto, ebbi avviso dal ch. prof. C. L. Visconti che fra i molti antichi avanzi trasportati recentemente dalle macerie del Testaccio nel tabulario capitolino vi era pure il frammento di una statua di Epona che mi affrettai di esaminare. Il monumento è assai danneggiato, restandovi solo la parte inferiore della figura sedente con parte dei cavalli, ed è di proporzioni alquanto maggiori del nostro. Vi è però la differenza che nella statua del Testaccio nulla può dirsi circa l'atteggiamento delle braccia della figura per la pessima conservazione del marmo, e perciò è di assai minore importanza di quella da me pubblicata.

# NUOVI MONUMENTI DI FILOTTETE E CONSIDERAZIONI GENERALI IN PROPOSITO

( *tav. d'agg. T* )

## 1.

### Il Filottete di Pitagora e quello di Aristofonte.

Facendo lo spoglio delle pitture di Pompei concernenti il ciclo troiano e considerandole nel loro insieme, non si tarda ad accorgersi che all'infuori dei soggetti omerici, già tanto popolari nel VII ed VIII sec. di Roma [1], la scelta degli altri temi si informa alla tendenza stessa ovidiana, di origine alessandrina, la quale dava il primo posto e prediligeva particolarmente i miti in cui entrava un qualche patema amoroso. E siccome a questa tendenza corrispondevano meglio gli eroi dei Kypria che quelli dell'Aithiopis, della Piccola Iliade e dell'Iliupersis, così nelle pitture pompeiane abbiamo questi ultimi assai scarsamente rappresentati, laddove gli altri vi figurano invece con relativa frequenza [2]. In tal modo mi sono

[1] Così l'*Iliade* e l'*Odissea* erano pure dipinte nella casa di Trimalcione (v. Petronio *Sat.* ed. Bücheler p. 31, 6).

[2] Sopra circa 3000 pitture ne abbiamo una sessantina ritraenti tredici diversi temi dei Kypria, e tali sono: Costruzione delle mura di Troia, Helbig *Camp. Wandgemälde* n. 1266; busto di Paride H. 1267-1269; Paride ed Eros, H. 1271-1278, Sogliano *le pitture murali di Pompei* ecc. n. 556-559; Paride sul monte Ida, H. 1279; Paride ed Oinone, H. 1280; giudizio di Paride, H. 1281-1283-*b*, 1286, S. 561-564; Oinone abbandonata da Paride, H. 1287; Paride che si dichiara ad Elena, H. 1288-1290, S. 568-570; busto di Elena, S. 565-567; vaticinio di Cassandra, S. 560; Achille giovane, H. 1291-1295, S. 571; Achille tra le figlie di Licomede, H. 1296-1303, S. 571-573; sacrificio di Ifigenia, H. 1304-1305; Protesilao e Laodamia, S. 375. Di soggetto rientrante nel ciclo dell'Aithiopis si possono citare soltanto quattro pitture con amazonomachie: H. 1250, 1250 *b*, S. 547-548, e di soggetto rientrante nel giro della Piccola Iliade e della

sempre spiegato come il mito di Filottete, per quanto eminentemente artistico ed occupante una parte sì notevole nel ciclo epico troiano è stato celebrato nella ditirambica di Bacchilide e tante volte trattato dalla dramatica, e cantato perfino nel poemetto alessandrino di Euforione calcidese (ol. 140 = 220 a. C.), riferentesi in ispecie alla venuta di F. nella Campania ed alle sue imprese nella vicina Lucania, pur non apparisse sulle pitture campano-pompeiane [1].

La prima pittura pompeiana ritraente il nostro eroe uscì in luce qualche mese dopo la pubblicazione del mio studio monografico sul *Mito di Filottete*, e precisamente il Settembre del 1879, nella ricorrenza del XVIII

Iliupersis: il ratto del Palladio, S. 580; il cavallo di legno, H. 1327; il Laocoonte strozzato dai serpenti, S. 581; Aiace e Cassandra, H. 1328, e Filottete, S. 574. Inoltre si osservi che, mentre il cavallo di legno ed il Laocoonte sono i due episodi principali del 2° libro dell' Eneide, il ratto del Palladio con Ulisse protagonista (cfr. il mio libro sul *Mito di Filottete* p. 26, 3) e lo sfregio stesso di Cassandra figurano fra i punti più culminanti della Iliupersis virgiliana. Il Laocoonte di Pompei (*Ann. Inst.* tav. d'agg. *O*) aderisce poi singolarmente, giusta io credo, alla tradizione seguita da Virgilio, secondo la quale i figli di Laocoonte morivano entrambi strozzati dai serpenti di Tenedo prima ancora del padre loro, a differenza del celebre gruppo di Belvedere, che sta ligio alla originale tradizione di Arctino milesio (veggasi l'osservazione dello Stark pubblicata da Brunn nell'*arch. Zeit.* 1879 p. 167 sgg.). Ed a tale proposito non posso lasciare inavvertito che nella pittura pompeiana evvi anche il toro virgiliano immolato a Nettuno da Laocoonte (v. 212), il quale determina il luogo e la circostanza del fatto e figura fuggente e furibondo nella similitudine medesima del poeta mantovano (v. 222 e sgg.). Così avrebbe torto il Mau di ravvisare nel Laocoonte di Pompei una cattiva traduzione di quello vaticano, per quanto non si possa forse negare tuttavia una certa influenza parziale esercitata dal famoso gruppo di Agesandro, Atenodoro e Polidoro.

[1] Cfr. Milani *Mito di Filottete*, Firenze 1879. E intorno poi alle città fondate da F. nella Lucania ed alla loro moderna identificazione ora si consulti anche la viva descrizione fattane recentemente da Lenormant nel suo libro: *la Grande-Grèce*, Paris 1881, I p. 367-414.

centenario della distruzione di Pompei. E questa pittura, ora riprodotta in contorno sulla tav. d'agg. *T* n. 1, aderisce però, come vedremo, ad una tradizione artistica, non già ad un concetto letterario. Si tratta di un semplice quadretto (a. 0,30; l. 0,26) a fondo bianco con cornice turchina, dipinto a tempera sopra la parete meridionale di un' ala della grande casa posta nella reg. IX ad est dell' is. 5ª [1]. La detta casa appartiene al novero di quelle più antiche che si stavano restaurando, quando sopravvenne la famosa catastrofe (a. 79 d. C.) [2]; e la decorazione della parete, spettante, come notò il Mau, ad una varietà speciale del terzo stile pompeiano, deve certamente riportarsi ai primi tempi di Cesare Augusto, se non forse agli ultimi anni della repubblica [3]. Salvo che la nostra pittura, incastrata al posto di quella più antica, facente parte della decorazione primitiva, mostra di esservi stata aggiunta in epoca posteriore, probabilmente dopo il terremoto dell'a. 63 d. C.

Filottete adunque in questo quadretto è rappresentato nel suo abbandono in Lemno, zoppicante e malato (*χωλὸν καὶ νοσοῦντα*), come Filostrato dice che solitamente veniva dipinto, e come spesso pure si incontra

[1] V. le *Not. degli Scavi* a. 1879 fasc. di Ottobre p. 282 sg. Sogliano *le pitture murali* ecc. p. 191 n. 574; Mau *Bull. d. Inst.* 1881 p. 113 sgg., il quale ne dà la pianta (n. 8, ala *p*). Sulla stessa parete, in due altri quadretti compagni, si vedono rappresentati: un guerriero che sospende lo scudo ad un trofeo ed un uomo il quale porta sulle spalle un fanciullo atterrito alla vista di una giraffa.

[2] V. Sogliano l. c. e specialmente Mau l. c. p. 116 sgg.

[3] Che tale decorazione sia di positivo anteriore al 15 d. C., lo prova del resto un graffito gladiatorio, apparso sull' intonaco della parete, il quale reca i nomi di Druso Cesare e M. Giunio Silano, consoli appunto in quell'anno: v. le *Not. degli Scavi* 1879 p. 287, dove questo graffito è pubblicato insieme con quello posteriore osceno ed epigrammatico che accompagna il quadretto di Filottete.

su altri monumenti [1]. Egli è in piedi soffermato; ha i peli del capo già fatti grigi per la lunga sofferenza (sono resi in color turchino chiaro), la sua barba è aspra e selvaggia, i capelli lunghi ed incolti, il viso macilente e le occhiaie infossate dal patimento; tiene la testa volta e piegata un poco verso la spalla d., la quale è alquanto sollevata per lo sforzo che fa la mano e tutto il braccio d. poggiandosi sul lungo bastone puntato a terra in avanti; muove la gamba d. leggermente incurvandola, e sta ritto su quella s. dal piede calceato [2]. Il suo corpo è ignudo, e solo la clamide pavonazza affibbiata sul petto gli cuopre parte della spalla d. non che la spalla e l' omero s., sotto cui egli, Filottete, stringe il sagittifero corito (γωρυτός) di Ercole, suo indivisibile compagno ed amico [3].

L'importanza del F. di Pompei, di cui conosciamo la data quasi precisa, risulta dal rapporto in che questo nuovo monumento sta con gli altri già noti, rappresentanti lo stesso eroe di Lemno in atto di camminare. Gli altri nove monumenti sono tutti gemmari, e questo è il primo a noi pervenuto di natura diversa (veggasi il Quadro sinottico dei mon. di F. aggiunto più sotto a p. 286 sgg.). La corniola greca n. 18 [**15**] [4] e gli scarabei etruschi n. 19 [**16**], 20 [**17**], 21 [**18**], 24 [**21**], 25 [**22**], che noi crediamo di poter riferire circa al IV secolo a. C., sarebbero i più antichi monumenti che ci offrano il

1 *M. d. F.* p. 77 sgg.

2 V. Filostrato *Ep.* XVIII (cfr. *M. d. F.* p. 82 e più innanzi qui negli *Ann.* p. 269). Anche nelle pitture di via Latina, come negli intagli romani n. 36, 49 (v. il Quadro) F. appare munito del calceo romano (*calceus*) invece del sandalo greco (βλαῦται, κρηπίς ecc.)

3 Notisi che anche qui la faretra di F. è fornita di due archi (cfr. la gemma berlinese n. 22; *M. d. F.* II 19 p. 79.

4 Do in parentesi quadra anche il numero che portano i singoli monumenti nel *M. di F.* per facilitare i confronti.

nostro eroe giusta la rappresentazione che ne avevano fatta, alla metà circa del sec. V a. C., Pitagora di Reggio ed Aristofonte ateniese [1]. Vengono poscia gli intagli n. 22, [**19**] 23, i quali, se non sono greci, certo appartengono alla prima influenza greco-romana (sec. II-I a. C.); e seguono gli intagli n. 26 [**20**] e 27 [**23**], i quali, per essere di lavoro romano, si accostano più da vicino alla pittura di Pompei. Anzi la pittura pompeiana (n. 28) e l'intaglio n. 27 [**23**] sembrano in effetto due repliche di un medesimo archetipo, imperocchè nell' uno come nell'altro monumento F. è atteggiato al passo in modo del tutto analogo; tanto qua come là la clamide pende lungo il corpo, il turcasso è tenuto sotto il braccio, e perfino similmente l'avambraccio d. sta poggiato al bastone, facendo angolo retto con l'omero. In due soli punti l'intaglio si distacca dal quadro pompeiano, cioè: dall'essere il bastone puntato in dietro a vece che in avanti, e per essere tutta la figura volta di fianco anzichè di faccia; differenze le quali si spiegano ben tosto, quando si rifletta alla natura diversissima dei due monumenti ed alla difficoltà tecnica che avrebbe dovuto affrontare l'incisore gemmario a voler ritrarre il suo Filottete nella maniera come l'ha potuto copiare il pittore di Pompei; senza dire che un F. veduto di faccia male si sarebbe prestato per un'impronta, e che giustamente il bastone posto in avanti avrebbe dovuto intagliarsi attraverso tutta la figura a scapito del suo stesso contorno, il quale, in una gemma, si richiede netto e ben precisato. D'altronde la diversa posizione di giro che presentano i due Filotteti e sulla gemma e sulla pittura, potrebbe anche farci argomentare di per sè, che il loro modello fosse stato una statua isolata, la quale adunque poteva essere presa e

[1] V. *M. d. F.* p. 53 sgg, e p. 79.

riprodotta dal punto di vista che meglio piaceva o tornava più comodo al copiatore. Così quelle piccole divergenze fra i due monumenti stanno vie maggiormente in favore dell'idea che essi si riferiscano ad un archetipo comune. In oltre giova osservare che il F. di Pompei anche indipendentemente dalla suddetta gemma mostra di essere una copia di un noto modello per la circostanza che il pittore di quella figura, avvegnachè si sia mostrato abile nel riprodurre lo squallore del volto e la macilenza del corpo del nostro eroe, o per inavvertenza o per malinteso calceò il piede d., su cui gravita tutto il peso della persona, e non quello s., che sta sospeso toccando a terra appena appena [1]. Ciò rivela che l'artista pompeiano non ha ragionata per fermo la movenza di un zoppicante, e che trattò la calzatura al piede quasi aggiungendola del suo, siccome un attributo caratteristico per l'eroe da lui rappresentato [2]. Sulla gemma infatti n. 27 [**23**] la calzatura al piede non s' incontra, lo che fa sospettare che, se la totale assenza delle ligule del sandalo o del calceo al piede ulcerato non è ivi dovuta a una mera dimenticanza, l'originale da cui derivano l'intaglio Capranesi e la pittura pompeiana, forse non abbia realmente avuta tale calzatura; e questo starebbe a un certo modo in conformità delle idee da noi esposte in altro tempo [3]. Codesto originale poi credo che possa essere stato

[1] In nessun altro monumento di questa classe trovasi ripetuto cotale errore (cfr. nel Quadro i n. (20 [**17**], 22 [**19**], 25 [**22**]); un errore analogo l'abbiamo notato invece su di un altro monumento romano a proposito del F. di Boethos (v. *M. d. F.* p. 103).

[2] V. *M. d. F.* p. 57.

[3] V. *M. d. F.* p. 57; e badisi poi che nemmeno il F. dei n. 24 [**21**] e 26 [**20**], con cui il F. della gemma Capranesi n. 27 [**23**] più si accosta, presentano la calzatura al piede; e si pensi che un incisore gemmario doveva generalmente tener molto conto d'un attributo così caratteristico, massime quando il suo modello glielo offriva.

lo stesso Filotette di Pitagora, ma passato attraverso una più o meno lunga trafila artistica, che noi abbiamo rappresentata precisamente dagli altri intagli n. 22 [**19**], 23, 24 [**21**], 25 [**22**], e 26 [**20**] [1]. E qui si ricordi che il Claudicante di Siracusa godeva ancora nel I sec. di C. tale rinomanza che Plinio, nella sua *Storia naturale*, citava quella statua fra le più celebri che allora si conoscessero [2]. Gli è vero che Plinio era un erudito archeologo, il quale attingeva la sua notizia da Pasitele o da qualche epigramma [3], e l'artista di Pompei un oscuro pittore da camera; ma è anche vero che quest' ultimo era un artista non disprezzabile, e che viveva in un luogo dove la fama del Filottete di Pitagora risuonava più da vicino. Nondimeno è evidente che il Filottete della corniola berlinese, n. 22 [**19**], e dell'intaglio chigiano, n. 23, con cui si connettono i più antichi intagli scaraboidi, n. 24 e 25 [**21**, **22**], corrisponde più apertamente ed esattamente alla grande innovazione introdotta da Pitagora, il quale, secondo ci attesta Diogene Laerzio (VIII, 46), sarebbe stato il primo ad applicare alla statuaria le leggi del ritmo e della simmetria [4]. Non mi tratterrò d'avvantaggio sul significato

[1] Gli intagli n. 18-21 [**15-18**] ci rappresenterebbero per contrario un archetipo pittorico (v. più innanzi).

[2] *N. H.* XXXIV 19 cfr. *M. d. F.* p. 59.

[3] Cfr. Furtwängler *Plinius u. seine Quellen*, Leipzig 1877, p. 43 sg. Se Plinio desumeva la notizia del *Claudicante* di Pitagora da qualche epigramma, questo non era certamente quello dell'*Ant. Plan.* IV, 112, il quale esprime un concetto ben diverso. Del resto, siccome credo probabile che la statua originale di Pitagora non esistesse più all'epoca di Plinio, ad onta del *videntur* pliniano, e fosse stata distrutta o avesse fatto parte del gran bottino di Marcello, non mi par meno credibile che, allorchè sulla fine del 1° sec. a. C. Cicerone (*in Verrem* IV 52) chiamava Siracusa la più bella e la *più adorna* di tutte le città greche, ivi esistesse almeno qualche buona copia del rinomato *Claudicante* di Pitagora.

[4] *πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.*

delle parole ῥυθμός e συμμετρία nella statuaria di Pitagora, vedendo che di recente altresì il Waldstein [1] ha sufficientemente assodato che il ritmo plastico concerne il *vitale ed intimo movimento organico del corpo umano*, e la simmetria *l'architettonica ed armonica sua forma esteriore* [2]; principio importantissimo, che noi abbiamo esaminato altra volta (*M. di F.* p. 53 sg.) come fosse stato applicato da Pitagora nella trattazione appunto del suo Claudicante, in legame con uno studio anatomico il più rigoroso e castigato (*nervos, venas, capillumque*, Pl. XXXIV 59). Adesso m'incombe fermarmi sopra di una nuova e feconda idea, su cui ha ultimamente richiamato l'attenzione quell'acuto e profondo osservatore che è il Brunn. Egli, illustrando negli *Annali* del 1879 un tipo statuario di atleta mironiano, esponeva (p. 208) « che uno dei progressi più importanti della ritmica nell'arte statuaria greca vien segnato dalla introduzione del cosidetto χιασμός, vale a dire di quel sistema che fa incrociarsi o corrispondersi il movimento della gamba d. con quello del braccio s. e viceversa ». E questo progresso il Brunn con tutta ragione lo attribuisce al celebre Pitagora regino contemporaneo di Mirone. Ebbene il χιασμός poteva essere stato da lui esemplato canonicamente, tanto in alcuna delle sue rinomate statue atletiche, come pure nella rappresentazione medesima del suo Claudicante, che, in particolare sulla bella corniola berolinese, si mostra ritratto in ordine a codesto nuovo concetto con vera e chiara intenzione. Qui quel sistema di ponderazione incrociata non potrebbe riuscire meglio equilibrato; al movimento della

[1] *Journal of Hellenic Studies* (apr. e 8br. 1880 p. 192 sg).
[2] Cfr. Brunn *Gr. Künstl.* I p. 135; Overbeck *Gesch. d. gr. Pl.* ed. 3ª I p. 205 sg; Murray *History of greek sculpture*, London 1880, p. 204 sg.

mano d. con l'arco e la faretra, o diciamo, al movimento di tutto il braccio d. portato innanzi, corrisponde quello della gamba s. ferita tenuta sospesa in avanti; ed oppostamente al movimento della gamba d. ritirata corrisponde quello del braccio s. poggiato sul bastone è pure tirato in dietro. Lo stesso sistema d'incrociamento, risultante, come nei quadrupedi [1], da un movimento simpatico fra due opposte membra, il quale si incrocia bilanciandosi con il movimento simpatico delle due altre membra contrarie, si ripete sugli scarabei etruschi n. 24 [**21**] e 25 [**22**]; meno accentuato apparisce sull'intaglio romano n. 26 [**20**]; e diventa poi manchevole od incompleto sull'intaglio Capranesi n. 27 [**23**], e sulla pittura pompeiana n. 28, dove l'incrocio è costituito dal semplice movimento del braccio d. con quello opposto della gamba s. Di maniera che si vede che queste due ultime riproduzioni a noi pervenute del F. di Pitagora hanno subito l' influenza di una copia poco esatta del famoso originale, di una copia eseguita molto probabilmente non davanti al modello, sibbene sotto la semplice e vaga impressione rimembrata. Che se infine anche nelle gemme n. 18 [**15**], 19 [**16**], 20 [**17**] e 21 [**18**] della serie di rappresentanze analoghe o parallele a codesta in discorso si applica esteriormente il *χιασμός* pitagoreo, è chiaro nondimanco che ivi l'incrociamento delle membra non obbedisce ad un concetto studiato di equilibrio ponderale, ma alla spontanea e quasi obbligatoria mozione corporea di chi, avendo un piede infermo e sorreggendosi con una mano al bastone, va a cercare un terzo sostegno con l'altra mano. Anzi dal momento che il Claudicante di Lemno, nell' intaglio Schaaffhausen n. 18 [**15**], dove si puntella sopra due bastoni, e negli

[1] Fanno eccezione, ch'io sappia, soltanto i camelli, e le giraffe.

scarabei etruschi, n. 19 [**16**], 20 [**17**], 21 [**18**], dove si aggrappa con una mano ad un sasso sostenendosi con l'altra con il bastone (n. 19, 20), o con la lancia (n. 21), egli è ivi al postutto rappresentato con tre punti di appoggio, viene ad eliminarsi di per sè il problema di ponderazione ritmica ed equilibrata che implica il movimento di una persona, la quale non ha altro punto di sostegno fuorchè una gamba sana ed un bastone, come nelle gemme della sopradetta serie. Laonde ogni ulteriore osservazione cade in conferma del parere da me espresso fin da principio nel *M. di F.*, che la figliazione artistica della celebre statua siracusana debba assolutamente ravvisarsi nella serie di rappresentanze n. 22 [**19**], 23: 24 [**21**], 25 [**22**]: 26 [**20**], 27 [**23**], 28, e che l'originale di Pitagora non abbia alcun rapporto effettivo con la serie n. 18-21 [**15-19**]. Quest'ultima aderisce palesemente ad un concetto artistico più gretto, e, come già dissi (*M. di F.* p. 79), piuttosto pittorico che plastico, cioè forse alla pittura appunto di Aristofonte, la quale potè avere il suo eco artistico o industriale in qualche dipinto vasculare, siccome credo analogamente l'abbia avuto la pittura medesima di Parrasio. [1]

## 2.

## Il Filottete di Parrasio.

Nell'ordinare i bronzi etruschi nel nuovo r. Museo archeologico di Firenze mi venne fra mano un emblema

[1] Overbeck nella sua ultima edizione della *Griech. Pl.* non aveva pertanto ragione di persistere nell'avviso che il F. di Pitagora si accostasse alla più antica corniola Schaaffhausen n. 18, collegantesi con la serie n. 19-21 [**16-18**], piuttostochè alla corniola berolinese n. 22, la quale abbiamo veduto connettersi assai strettamente con la più notevole serie di rappresentanze n. 23: 24 [**21**], 25 [**22**]: 26 [**20**] 27 [**23**], 28.

plumbeo, appartenente forse alla decorazione di qualche patera di bronzo, su cui vedesi rappresentato il nostro eroe. Questo emblema, riprodotto in grandezza naturale sulla tav. d'agg. *T* n. 2, fu acquistato nel 1877 insieme con una quantità di altri oggetti (vasellame ed armi di bronzo) provenienti tutti da uno scavo attuatosi a Talamone in quell'anno [1]. E posciachè gli oggetti fra i quali si rinvenne il detto emblema, sono senza dubbio del IV-III sec. a. C., non si può esitare ad ascrivere alla stessa epoca anche l'emblema medesimo. La mollezza del piombo e la sua estrema ossidabilità hanno, come ben si capisce, molto danneggiata la conservazione della figura impressa, ma tuttavia essa si vede ancora abbastanza distinta per poter giudicarla nel suo stile, il quale, avuto riguardo alla natura del monumento, si può dire anche buono.

F. è rappresentato anche qui nel suo abbandono in Lemno, seduto, ed in preda ai pensieri della sua solitudine. Siede sopra un masso dinanzi alla bocca della caverna che gli serve di asilo (*δίστομος, κατηρεφὴς πέτρος* Sofocle *Phil.* vv. 16. 272). Egli è barbato, ha i capelli cinti da una tenia, e, meditabondo, si sorregge il capo con la mano d.; ha l'avambraccio s. e le cosce coperte da un misero cencio, e la faretra con le frecce fatali giace dietro di lui poggiata o sospesa alla roccia dell'antro.

In un simile atteggiamento pensieroso F. si incontra sopra una serie di monumenti che io ho cercato di dimostrare come abbiano per punto di partenza il celebre F. di Parrasio [2]. Di questi monumenti, citati

[1] V. *Not. degli scavi* 1877 p. 244. Quivi il nostro emblema non è però descritto.

[2] V. *M. di F.* p. 55 sgg. e p. 80 sgg.

nel Quadro sotto i n. 29-36, nessuno ci si presenta che sia, come l' emblema, d' origine etrusca [1] Il più antico monumento di tale serie è l'*aryballos* ateniese, n. 29 [**24**], da me edito, il quale è contemporaneo o poco posteriore all'epoca in cui fiorì Parrasio (ol. 90-108,2 = a. 419–346 a. C.) [2], e che per essere stato fabbricato e dipinto, a così dire, proprio sul luogo stesso, cioè da un artista vasculare il quale non può non aver veduto il notissimo F. di Parrasio, è troppo credibile che debba aderire assai da vicino a quello, se pure non ne è una copia a semplice contorno più o meno libera.

Una vera replica di questo stesso F. noi non l'abbiamo e solo, a grande distanza di tempo e di spazio, troviamo la pittura di via Latina n. 32 [**25**], la quale si accosta in apparenza più d'ogni altro monumento della serie al dipinto vasculare n. 29 [**24**] [3]. Ed è degno di nota il fatto che per avventura il dipinto di via Latina del sec. II di C. è contemporaneo alla descrizione del quadro di Parrasio tramandataci da Filostrato sen., denominato l'*Ateniese*, perocchè educato in Atene e vissuto più tardi a Roma, al tempo di Settimio Severo [4]. Accanto all' *aryballos* ateniese, sempre sopra suolo greco, abbiamo alcuni monumenti numismatici i quali ci offrono il nostro eroe rappre-

[1] Lo scarabeo etrusco n. 40 [**32**] esce di serie, rappresentandoci F. sorpreso da un accesso del male, come nella serie boethiana; v. più innanzi.

[2] V. *M. di F.* p. 80, e cfr. p. 288 nota 29 (*f*).

[3] V. *M. di F.* p. 81.

[4] Sulla descrizione di Filostrato, *Imag.* XVIII, accordantesi cogli epigrammi di Glauco e di Giuliano Egizio relativi al F. di Parrasio (*Anth.* Plan. IV 111 e 113) v. *M. di F.* p. 56 sg. In quanto a Glauco sgraziatamente ignoriamo a che epoca appartenga, mentre sappiamo che Giuliano Egizio viveva al tempo di Giustiniano imperadore.

sentato secondo il concetto che noi crediamo emanato dalla mente creatrice di Parrasio. Alludo alle monete d'argento della città di Lamia n. 30 [**28**] (v. Quadro), battute dopo quelle di bronzo, n. 37 [**29**], probabilmente verso la fine del sec. IV, al tempo circa di Demetrio Poliorcete [1]. Tali monete ci mostrano il *maliese* figlio di Peante (Sofocle *Phil.* v. 4), ritratto in un atteggiamento patetico e cogitabondo, conforme vedesi sul vasetto ateniese [2], con la differenza, che ivi Filottete è coperto da un misero cencio, mentre sul vaso egli veste il chitone dorico [3], e che il turcasso contenente le erculee frecce, ivi è dato in mano a F., laddove sul vaso si trova in terra presso di lui. Però si badi che quest'ultima differenza è più apparente che reale, imperocchè è naturale e di giusta ragione che un artista monetario, tornandogli difficile di esprimere in sì piccole proporzioni certi attributi caratteristici del nostro eroe, quali sarebbero stati la calzatura al piede, la barba incolta e la faretra erculea, non siasi messo nemmeno a riprodurli, chè già anche incidendoli sul conio avrebbero potuto scomparire o diventare invisibili sulla moneta battuta, ed abbia invece cercato di concentrare ad arte sulla figura da lui rappresentata l'interesse precipuo che essa richiamava al pensiero [4]. Ed a ciò mi pare che

[1] V. p. 288 nota 30.

[2] V. *M. di F.* p. 83 e la nota relativa.

[3] Ciò sta meglio che mai in relazione con le espressioni *ῥάκια ἀμπισχόμενος* di Filostrato (*Imag.* XVIII) e con le stesse *λακίδες* di Aristofane (*Acharn.* v. 423). Cfr. a tal proposito il *M. di F.* p. 58 n. 2 Per contrario è curioso che F. sul vasetto ateniese appare insandalato con uno dei *βλαυτία* che Parrasio, secondo un aneddoto conservatoci da Ateneo (XII, 70), soleva portare recandosi al ginnasio.

[4] A questo proposito vogliasi pure attendere che la mancanza della barba sulla moneta in discorso, anzichè doversi all'arbitrio monetario (cfr. *M. d. F.* p. 83 n. 2), potrebbe forse trovare una giustifica nella idealizzazione del tipo eroico di F.

l'incisore della moneta d'argento di Lamia sia ottimamente riuscito con un ripiego molto semplice e che rivela ad un tempo il suo acume artistico, mettendo cioè in mano al suo F. l'arco e la faretra, che nel dipinto di Parrasio egli aveva veduto giacere sulla nuda roccia. Simile spediente sembra essere stato adottato dall'incisore della gemma n. 31, la quale, per mala sorte, noi appena conosciamo per la descrizione fattacene da Raspe (v. *M. di F.* p. 84), e che, se di lavoro greco, potrebbe pur avere una relazione di dipendenza colla moneta argentea di Lamia. Per tali ragioni credo di non appormi male in riconoscere una parentela artistica ancora più stretta e vicina fra il vaso ateniese n. 29 e la detta moneta di Lamia n. 30 [**28**]; di quello che fra il vaso e la pittura romana n. 32 [**25**]. Riguardo alle monete di Lamia più antiche, n. 37 [**29**], là Filottete noi lo vediamo ritratto senza che l'incisore monetario si sia prefissa una idea di qualche profondità, e quindi anche indipendentemente da una particolare tradizione dell'arte, come si desume dal posto accessorio che occupano l'arco ed il turcasso di Ercole, dal pileo attribuito a F., perchè infermo, e soprattutto dalla posizione poco o nulla significante, ma vaga ed armonica data alle sue membra [1].

Verificata pertanto la diretta figliazione dal Filottete di Parrasio dei n. 29 [**24**], 30 [**28**], 31 e 32 [**25**] consideriamo un po' in che rapporto stieno questi monumenti con l'emblema etrusco del IV-III sec. e con gli intagli greco-romani n. 34 [**27**], 36 [**26**], 38 [**31**] e 39.

Il Filottete della corniola berolinese n. 34 [**27**], con cui mostra associarsi anche l'intaglio n. 35, potrebbe occupare un posto di mezzo fra il F. della moneta argentea di Lamia, n. 30 [**28**], e quello del vaso ateniese; e

[1] V. quello ch'io scriveva circa queste monete nel *M. di F.* p. 83 sg.

quest'ultimo alla sua volta, si collegherebbe con il F. dell'emblema e con l'intaglio Tischbein n. 36 [**26**]. Ora in tutte tre queste rappresentanze essendo comune il concetto che F. si sorregga con una mano la testa sensibilmente aggravata da mille pensieri angosciosi, è chiaro che noi siamo già tanto quanto fuori dall'ordine delle idee più profonde e spirituali che si contengono nei monumenti sopra considerati. Inoltre quel contrapposto altamente patetico che Parrasio avrebbe saputo richiamare col mettere sotto gli occhi di F. l'arco e la faretra ereditati da Ercole, unico conforto nella sua vita infelice e solitaria, e destinati per ultimo al conquisto di Troia, quell'interesse sentimentale, dico, che avrebbe pure rilevato nel F. appunto di Parrasio l'incisore monetario della città di Lamia, il quale ce lo volle rendere anzi più palese al primo sguardo e perfino più significativo, si perde ormai interamente nella gemma Tischbein n. 36 [**26**], dove l'arco e le frecce mancano del tutto; e parimenti scomparisce non meno nell'emblema etrusco, dove occupano un posto affatto secondario trovandosi dietro le spalle dell'eroe, quanto nella stessa esimia corniola di Berlino n. 34 [**27**], dove Filottete è atteggiato col corpo a un dipresso come sulla moneta di Lamia n. 30 [**28**], ma tiene la testa alzata, quasi distratto ne' suoi pensieri da persona che sopraggiunga [1]. Siffatte considerazioni menano a concludere che le rappresentanze n. 33-36 appartengano, se non m'inganno, ad una irradiazione secondaria del famoso F. di Parrasio, e che forse debbano collegarsi con quelle più ovvie di F. in composizione con altre figure, di cui noi ab-

[1] In questo senso aveva ragione l'Overbeck di riconoscere nella figura della corniola berlinese (n. 34 [**27**]) una persona che origlia (cfr. *M. di F.* p. 82, 4).

biamo parecchi esempi già nelle urne etrusche del II sec. (n. 52-58) ed in altri monumenti posteriori (cfr. nel Quadro i n. 49 [**38**] e 59 [**48**]). In tal caso l'emblema etrusco, n. 33, insieme con gli intagli n. 34-36, non sarebbero dunque altro che semplificazioni di un soggetto più o meno complicato; e allora gli intagli romani n. 38 [**31**] e 39 resterebbero soli a riempire la vasta lacuna esistente fra il F. di Parrasio in copia greca n. 29 [**24**], 30 [**28**], 31, ed il F. di Parrasio in copia romana n. 32 [**25**].

3.

## Il Filottete di Boethos.

Sulla tav. d'agg. *T*. n. 3. è riprodotta una pasta violetta del R. Museo di Berlino facente già parte della collezione Friedlaender e prima appartenente, siccome credo, alla collezione Hertz [1]. Io la citava nel *M. di F.* a p. 86 n. 4 conoscendola da una semplice descrizione, e quindi senza sapere se essa fosse o no una replica delle solite rappresentanze di Filottete che si ventila il piede ferito (v. Quadro n. 42–49), ed eziandio senza poter pronunciarmi sulla sua genuinità, che ora, per l'esame fattone sull'originale, sono in grado di attestare. A giudicarla dal lavoro e dalla tecnica, questa pasta è senza dubbio romana ed appartiene probabilmente al II–III sec. d. C., tal chè starebbe molto vicina alla lucerna del Museo britannico n. 59 [**48**] esibenteci F. che si fa vento al piede in composizione con altre figure [2]. In ambidue questi monumenti F. venteggia al piede s. con la mano d. (viceversa sugli intagli originali), mentre in

[1] *Catalogue of the collection Hertz* n. 831.
[2] *M. di F.* p. 102 sg.

tutti gli altri della serie, a quello d. con la d. mano. L'atteggiamento dell'eroe è sulla lucerna più corrispondente a quello della sardonica etrusca n. 49 [**38**], pure di soggetto composto, anzichè a quello della pasta berlinese, la quale in ciò si accosta quando mai alla serie rappresentata dal n. 42, tav. d'agg. *T* n. 4. [cfr. nel *M. di F.* figg. **34, 35, 36**]. Ma, com'è naturale, in queste gemme la gamba d., dal piede ferito, è tenuta sospesa e leggermente incurvata, dovechè sulla pasta di Berlino, essendo essa sana, poggia forte in terra e viene in parte parata dalla gamba s. inferma, la quale è poi distesa siccome la gamba sana nelle anzidette gemme.

Rilevate le differenze che separano la pasta del R. Gabinetto di Berlino dalle rappresentanze analoghe, ci interessa di stabilire la relazione artistica esistente fra tutti i monumenti che ci offrono F. venteggiantesi il piede ulcerato. Il più antico parrebbe lo scarabeo etrusco d'imitazione n. [**36**], che, se fosse genuino [1], come fu ritenuto finora per il suo stile severo e per la sua tecnica peculiare, potrebbe appartenere al V-IV (!), sec. a. C. Dopo questo verrebbe l'altro scarabeo etrusco n. 49 [**38**], di non dubbia autenticità, il quale, per la sua forma e per il suo stile più libero, stimo spettare al ½ III-II sec. a. C.; ma esso non ci offre più F. isolato, sibbene in una composizione analoga a quella delle urne etrusche, con cui si associa per tempo e per concetto [2]. A parte dunque lo scarabeo n. 49 [**38**], uscente di serie, dallo scarabeo n. [**36**] si passa immediatamente al cammeo Beverley [**38**] simile al n. 43 [tav. d'agg. *T* n. 4], a cui si associano, la gemma di Enea Vico n. 45 [**34**], la

[1] V. più innanzi p. 271 nota 1.
[2] V. *M. di F.* p. 88 sgg.

sardonica Townley n. 43, la pasta Hertz n. 44, la pasta sardonica dell' I. Gabinetto di Pietroburgo n. 47, di cui offriamo il disegno [1],



e l'altra pasta Hertz n. 46 [tav. d'agg. *T* n. 3 ]. Qui però siamo dinnanzi ad una quistione importantissima, la quale è il pernio di tutte le conseguenze che si possono trarre intorno alla parentela de' monumenti in discorso, e che mi arride di poter oggi risolvere.

Nel *M. di F.* ho detto che lo Stephani, commentando gli scritti di Köhler, e di nuovo in una lettera particolare a me cortesemente diretta, negava l'autenticità del cammeo Beverley, contro l'avversa opinione di Brunn, di Pulszky e di King. Allora io infirmavo il suo giudizio accettando la spiegazione offerta da Raoul-Rochette, perchè trovava il lavoro del cammeo Beverley veramente incompatibile con la signatura dell'artista greco, e non poteva spiegarmi altrimenti l' intimo rapporto che tale cammeo presentava con la copia fattane da Enea Vico nel XVI sec. e con gli altri simili monumenti antichi [2]. Ma ecco intanto che un più profondo esame dei monumenti stessi, ed una indagine più larga e più minuziosa delle fonti mi hanno finalmente condotto a scoprire la causa prima di tutte le controversie e, quinci, la loro spiegazione verace.

[1] Grazie alla cortesia amichevole del ch. Kieseritzky, Cons.-assist. dell' I. Ermitage, ne ottenni l'impronta, mentre era già sotto stampa il presente articolo Questa pasta (cfr. *M. di F.* p. 86 n. 6.), rettamente giudicata per antica anche dal Kieseritzky, è alquanto corrosa, ma nonostante appare di lavoro alquanto migliore di quella di Berlino.

[2] *M. di F.* p. 87, dove appunto m'avvisava che il cammeo Beverley fosse una copia romana di un' opera celebre del cesellatore Boethos.

Il cammeo Beverley, edito per dapprima da Raspe (a. 1791), indi da Michaelis (a. 1857), poi da King (a. 1872), ed anche da me (a. 1879)[1] e di cui pure esiste una replica in agatonice nel gabinetto dell'Ermitage a Pietroburgo[2], non è, come fu sempre creduto da tutti e da me medesimo nel *M. di F.*, – non è, dico, per niente affatto il cammeo in sardonica che fu portato da Choiseul-Gouffier dall'Oriente, e da lui pubblicato dopo il suo ritorno in Francia nel 1809[3] e riprodotto dipoi sulle impronte da Millin e da Inghirami (t. d'agg. *T* n. 4)[4]. Basta confrontare

[1] Raspe *a descriptive Catalogue of gems*, n. 9357; Michaelis *Ann. dell'Inst.* 1857 tav. d'agg. *H* 4; King *ant. gems and rings* ed. 2ª II tav. 154; cfr. *Impr. Ist.* cent. 3, 83 e *Impr. Cades* 30 *E* 258.

[2] Mi era nato il sospetto che questo cammeo, notificatomi dalla cortesia di *Stephani* (*M. di F.* p. 87 n. 6), fosse quello stesso in agatonice facente già parte della collezione Beverley a Londra, la quale verso la fine del sec. scorso si divise, passando metà a Pietroburgo in possesso della czarina Caterina II, e l'altra metà rimanendo alla casa Beverley in mano del sig. Heber Percy (cf. King. op. c. II p. 38). Il King pubblicando il cammeo nell'atlante, tav. 45, 4, lo dà come della coll. Beverley, ma non così nell'altro suo libro: *Ant. gems*, London 1860, p. 215, dov'è dato falsamente come della coll. di Pietroburgo (ivi si cita Miliotti *Description d'une collection de St. Pétersbourg* etc. Vienne 1803, opera di cui rimase inedito il II vol. oggi conservato all'Ermitage). Ora però che dal medesimo Kieseritzky ho gentilmente ricevuto l'impronta del detto cammeo di Pietroburgo, ho potuto assicurarmi che si tratta veramente di una seconda replica di quello Beverley. Il lavoro delle due pietre è affatto analogo e quasi lo diresti della stessa mano, se non ci fossero alcune minute differenze tecniche, risultanti più che altro dall'essere il cammeo di Pietroburgo un po' più grande dell'altro. Dal Kieseritzky ottenni eziandio le impronte delle altre gemme false del gabinetto di Pietroburgo, onde feci parola nel *M. di F.* p. 86 n. 6, tutte esibenti caratteri di modernità spiccatissimi.

[3] *Voyage pitt. de la Grèce*, Paris 1782-1809 II pl. 16.

[4] Anche Overbeck lo riproduceva (*Her. Gal.* XXIV 9), ma egli ricavava il suo disegno dalla pubblicazione di Choiseul-Gouffier, citando in riscontro erroneamente Raspe n. 9357 e le *Impr. dell'Ist.* III 83. Millin invece nel 1811, riproducendo a semplici contorni e rimpicciolito il cammeo di Choiseul-Gouffier, da questi pubblicato due

con vigile attenzione tutte le pubblicazioni del vero cammeo di Choiseul-Gouffier con quelle del cammeo Beverley, per convincersene ben tosto e per rendersi ragione che l'uno è moderna imitazione dell'altro. Sul cammeo di Choiseul-Gouffier (t. d'agg. *T.* n. 4) [1] Filottete giace sopra la roccia dell' isola di Lemno resa soffice dalla pelle d'animale che gli serviva di veste (*δοραὶ ϑηρίων καλύπτουσιν αὐτόν*, Euripide in Dion. *Or.* LIX; cfr. Accio, *Phil.* fr. V ed. Ribbeck), e poggiandosi col gomito s. su di un rialzo del suolo, caccia con un' ala di palombo

anni prima quattro volte ingrandito dal vero, pare si sia servito di una impronta, perchè nel suo disegno (*Gall. Mythol.* pl. 105 n. 604) mancano le mosche, e queste si dovevano vedere bene nel nicolo originale, massime sotto una lente d'ingrandimento, per il loro risalto su fondo scuro. Le dette mosche, appena visibili sul disegno tanto ingrandito di Choiseul-Gouffier, non è meraviglia che sieno sfuggite a chi aveva sott'occhio una semplice impronta monocroma da riprodurre in grandezza quasi naturale. Ciò credo abbia indotto Millin a interpretare come un refrigerio l'atto del ventare al piede sul cammeo di Choiseul-Gouffier (cfr. la descrizione da lui datane nel testo). Inghirami, contemporaneo in sua gioventù a Millin, ripubblicava nel 1831 tale cammeo, porgendolo siccome la più splendida illustrazione del F. omerico (*Gal. Om.* tav. LI vol. I p. 108 sg), ma indipendentemente, a quanto pare, dalla primitiva pubblicazione fattane da Choiseul-Gouffier, ch'ei però cita siccome anteriore alla sua, e così pure da quella a semplici contorni di Millin, che lui quasi dichiara insufficiente (v. p. 109). Anche Inghirami, facendo disegnare nondimeno con speciale accuratezza questo cammeo, quadruplicato dal vero, dovette avere sott'occhio una impronta, giusta si desume dalla stessa mancanza delle mosche, per la maniera peculiare con cui sono espressi i peli del capo di F., e infine anche dall'ovale dato al cammeo, il quale nel suo disegno è irregolare (così anche in Millin), mentre nel rame di Choiseul-Gouffier è regolarissimo. Rispetto poi allo sventolamento l'Inghirami segue senza volerlo l'interpretazione data coscientemente da Choiseul-Gouffier, scrivendo: «in atto di sventolarsi con un'ala di volatile la sua piaga per tenere lontani i noiosi insetti» cioè le mosche, scorte e nominate da Choiseul-Gouffier e non vedute da lui.

[1] Il disegno dato sulla tav. d'agg. *T* n. 7, è copiato accuratamente dal rame di Choiseul-Gouffier, l. c., rimpicciolito la metà.

(φᾶβες Eschilo *Phil.* fr. 97) gli importuni insetti (ὄκορνοι, Eschilo *Phil.* fr. 103), attirati dal fetore della sua piaga (Soph. *Phil. in Tr.* fr. 627 ed. Dindorf) [1] al piede d., il quale è insandalato precisamente con uno dei πέδιλα (βλαυτία, σανδάλια, κρηπῖδες) nominati da Filostrato [2]. Al contrario sul cammeo Beverley, che noi possediamo nelle *Impr. dell' Inst.* III 83, Cades 30 *E* 258, e similmente sullo scarabeo Vanutelli [36], il quale ormai ci si appalesa anch'esso di origine recente [3], non si vede niente di tutto questo, o a dir meglio si vede tutto questo in confuso, come può aspettarsi soltanto dalla ignoranza e dalla mala intelligenza di un moderno falsificatore. Il sasso su cui F. poggia il gomito, si confonde con la pelle d'animale, la calzatura, vero e proprio sandalo colla sua suola (πέδιλον) e colle sue coregge (ἱμάντες, σφαιρωτῆρες), diventa una fasciatura indistinta [4], e gli insetti (ὄκορνοι) non esistono più per la semplice ragione che il copiatore non gli ha scorti,

1 V. *M. di F.* p. 45; sul fetore dell'ulcera di F. cfr. anche il passo di Proclo tratto dai Kypria (*M. di F.* p. 4) e l'epigramma attribuito a Luciano (Jacobs) o a Lucillo nell'*Ant. Pal.* II 239, εἰς δυσώδεις.

2 Ep. XVIII, cfr. *M. di F.* p. 82. Sul disegno accuratissimo dato da Choiseul-Gouffier (cfr. t. d'agg. *T* n. 4) la suola del sandalo (τὸ πέδιλον) si vede chiaramente, e le coregge poi (ἱμάντες, σφαιρωτῆρες) sono allacciati con la massima precisione.

3 V. p. 271 nota 1.

4 Richiamo l'attenzione su questo particolare molto decisivo per poter riconoscere, in generale, l'opera dei falsificatori de' monumenti di F. dal lavoro propriamente antico. In tutti i monumenti di non dubbia autenticità che rappresentano F. abbandonato in Lemno con la calzatura al piede ulcerato, la detta calzatura (πέδιλον) è espressa o nella forma di un sandalo greco (βλαῦται, βλαυτία, σανδάλια, κρηπῖδες) cfr. i n. 20 [**17**], 22 [**19**], 25 [**22**], 33 [**27**], 49 [**38**] (appena visibili due sole ligule sullo stinco) 52-58 e 62 [**41-44,50**] e 59 [**48**], o nella forma d'un calceo romano (*calceus*), cfr. i n. 28 [tav. d'agg. *T* n. 1], 32 [**25**], 36 [**26**], [**33**] 48. E giustamente tutti i monumenti dove appare il sandalo, sono greci od etruschi; e dove il calceo, per certo romani (cfr. il Quadro).

ed ha interpretato secondo l' idea moderna l'atto del far vento al piede; tal quale han fatto lo stesso Millin (testo alla *Gall. myth.* n. 604) ed altri archeologi, ed anch'io credetti possibile (*M. di F.* p. 86 n. 4) [1]. Riguardando poi la tecnica della pietra non c' è da stupirci meno con noi medesimi, che si possa avere una volta scambiato il moderno cammeo Beverley con quello antico di Choiseul-Gouffier. Nel cammeo di Choiseul-Gouffier il lavoro della pietra risulta di una bellezza davvero impareggiabile: i capelli e la barba sono trattati con rara finitezza ed alla maniera tutta particolare delle opere greche del miglior tempo dell' arte [2]; il viso dell' eroe è scarno ed emaciato, ma nello stesso tempo in alto grado sentimentale, sicchè ti pare di quasi vedervi idealizzato il dolore fisico da cui egli veniva sopraffatto nell'accesso del male. Tutti i patimenti del misero derelitto di Lemno sono qui spiritualmente concentrati nella patetica espressione del suo volto, perciocchè le membra del corpo non sono nè magre, nè macilenti, quali appaiono sul cammeo Beverley e sulla replica di Pietroburgo di arte moderna. Inoltre l'anatomia del suo corpo si manifesta in ogni minima parte ben intesa ed espressa con quella giusta misura organica che soltanto gli artefici greci sapeano tenere. Nel cammeo Beverley per converso manca un vero senti-

[1] Che i falsificatori dei monumenti di F. avessero interpretato in tal modo quello sventolarsi fin dal sec. XVI, è dimostrato, oltre che dall'intaglio copiato da Enea Vico (n. [**34**]), specialmente dal moderno bassorilievo marmoreo edito da Labus (*Mus. di Mantova* III tav. 49; Dütschke *ant. Bildw.* IV n. 878), dove F., assiso sopra un tronco d'albero, si ventila con un' enorme ala di volatile il piede ferito, oggi mancante.

[2] Cfr. il disegno di Choiseul-Gouffier (t. d' agg. *T* n. 4) con quello di Inghirami, in cui la capigliatura e la barba presentano una morbidezza od una fluidità tutta speciale.

mento d'arte, ed accanto alla notata mala intelligenza della rappresentanza originale, c'è ancora l'insipienza che mena alla esagerazione volgare; laonde quell'effetto patetico che nel cammeo di Choiseul-Gouffier è raccolto nell'espressione del volto, nel cammeo Beverley è trasportato e quasi metafrasato nel dimagramento esteriore di tutte le membra. Anche la trattazione dei capelli e della barba nel cammeo Beverley è assai negletta e condotta alla foggia moderna; non meglio imitata è l'ala d'uccello; non intesa la calzatura; e per ultimo perfino l'iscrizione *Βοήϑου* è copiata inesattamente con le lettere circolari uscenti di linea e con la ϑ fatta col punto (ʘ), quando in tutte le citate riproduzioni del cammeo di Choiseul-Gouffier, le lettere appaiono tagliate nitidamente eguali, precise, equidistanti, e la ϑ è sbarrata (Θ) [1]. Ma se questi due cammei sono fra loro talmente diversi e l'uno si palesa tanto apertamente antico e genuino quanto l'altro moderno e falso, come potè mai nascere e diffondersi fra gli archeologi un equivoco così madornale?

La più antica pubblicazione del cammeo Beverley si trova nell'opera di Raspe: *A descriptive catalogue* ecc. II tav. 53 n. 9357, stampata a Londra nel 1791, e Raspe ci dava allora la vaga notizia che quel cam-

[1] Le stesse critiche ora fatte al cammeo Beverley si possono ripetere esattamente pel cammeo agatonice di Pietroburgo (v. sopra p. 267 nota 2 e per lo scarabeo Vanutelli [**36**], il quale conseguentemente ci si disvelò anch'esso di non dubbia origine moderna. L'altra replica in pasta del cammeo di Boethos, pure esistente a Pietroburgo, presenta i medesimi errori di fatto e per di più la signatura dell'artista tutta confusa. Riguardo alla ϑ del cammeo originale basterà dire che essa ha la forma ⊖ anche nel famoso cammeo di Athenion del gabinetto di Napoli, mentre ha l'altra forma ⊙ nelle sue imitazioni fatte dai moderni incisori (cf. più innanzi p. 275 nota 2).

meo era in Francia [1]. Più tardi, nel 1834, Gerhard, descrivendo le impronte gemmarie preparate a Roma per l'Istituto da Cades, ci riferiva (v. *Bull.* 1834 p. 121) che il cammeo offerto nell' *Impr.* III 85, era posseduto dal conte di Beverley, aggiungendo che tale cammeo si conosceva da qualche disegno; e qui citava erroneamente la pubblicazione di Millin *Gall. myth.* CXV n. 604. Verso l'istessa epoca Köhler, il quale, occupandosi specialmente di gemme, dovette essere fra i primi ad avere a Pietroburgo le impronte dell'Istituto, da critico e da accorto conoscitore, rilevò bensì che il lavoro mediocre del cammeo Beverley non sembrava originale, ma ritenendo anch' egli, come Gerhard, che si trattasse del cammeo di Choiseul-Gouffier, e pur peritandosi, contro il suo costume, ad infirmare categoricamente la fama divulgatissima che esso godeva, disse parergli verisimile che quel cammeo fosse una nuova imitazione della gemma copiata da Enea Vico sulla fine del sec. XVI, a cui si aggiunse il nome del celebre cesellatore Boethos [2]. Il sospetto emanato da Köhler e dallo Stephani confortato, diede origine ad una grave po-

[1] Giova notare che R. Rochette, quando pubblicava a Parigi la sua *Lettre à M. Schorn* (a. 1832), in cui parlava del cammeo di Choiseul-Gouffier, non aveva sott'occhio l'opera di Raspe col disegno del cammeo Beverley, perchè altrimenti l'avrebbe citata. E così non la citava nemmeno l'anno appresso pubblicando i suoi *Mon. inéd.*, dove anzi, scrivendo egli (v. t. II p. 287 n. 3) che questa bella pietra era stata acquistata dal detto Choiseul-Gouffier nell'Asia Minore, ci lascia supporre che al suo tempo quel cammeo si conservasse sempre in casa di Choiseul-Gouffier, morto a Parigi solamente l'a. 1817. È noto poi che la collezione di antichità di Choiseul-Gouffier passò quasi tutta nel museo del Louvre, se non che, probabilmente, il cammeo, come oggetto prezioso, sarà rimasto in mano degli eredi (?).

[2] Köhler *Abhandlung über die geschnittenen Steine*, nelle *Gesamm. Schriften* ed. da Stephani, III p. 205.

lemica dibattutasi fra eminenti archeologi, e in primo luogo sostenuta da Brunn, il quale, nei *Griech. Künstler* II p. 479, ammise la possibile genuinità del cammeo in questione, escludendo però l'idea di R. Rochette, che il Boethos artefice di questa pietra fosse il celebre cesellatore nominato da Plinio [1]. Nessuno intanto si curò mai di confrontare, se veramente il cammeo Beverley era quello di Choiseul-Gouffier, e la pubblicazione di Raspe coeva a quella di Choiseul-Gouffier, togliendo ad ognuno il sospetto che i due cammei non fossero identici, trascinò tutti quanti in un errore troppo fecondo di conseguenze. Ma c'è di più: la gemma n. [**34**] pubblicata da De Rossi (*Gemmae antiq.* etc. tav. 29) e da Maffei (*Gemme ant.* p. IV tav. 67), la quale sappiamo essere stata imitata da Enea Vico di Parma verso la fine del XVI sec., e che indusse Pulszky ad affermare di poter rintracciare il cammeo Beverley fino al sec. XIV (!) [2], ripete giustamente tutti gli errori ed i malintesi che ci hanno aperti gli occhi per dichiarar falsi il cammeo stesso del conte di Beverley, la replica di Pietroburgo, e perfino la sardonica Vanutelli [3]. L'imitatore quindi del sec. XVI ed i falsificatori del XVIII sec. si sono perfettamente incontrati; anche Enea Vico ha confuso il sasso con la pelle d'animale, ch'ei credette di leone [4], ed ha fasciato anch'egli il piede ferito, lasciando scoperta soltanto la punta, conforme al concetto moderno. Siccome però la fasciatura imitata da Enea Vico assomiglia più ad un calceo romano che ad un sandalo greco, così è

[1] V. *M. di F.* p. 86.

[2] V. *Arch. Anzeiger* 1856 p. 272; cfr. Michaelis *Ann. dell'Inst.* 1857 p. 262 n. 2.

[3] Cfr. sopra p. 271 nota 1.

[4] Cfr. *M. di F.* p. 87 n. 6.

lecito congetturare che l'originale, da cui attinse l'incisore parmense nel sec. XVI, non fosse già un intaglio greco od etrusco, bensì qualche replica romana, simile forse alla sardonica Townley, n. 43, ed alla pasta Hertz, n. 44, intagli codest' ultimi, i quali inclino a ritenere genuini per i notati insetti che ivi F. cacciava con l'ala di volatile [1]. Del resto le numerose repliche antiche e moderne di F. che venteggia al piede, esistenti nel sec. XVIII, ci fanno già esse pensare che anco nel sec. XVI non fossero molto rare, ed il bassorilievo moderno di Mantova, edito da Labus [2], prova pure quanto fosse notoria fra gli artisti del rinascimento cosiffatta rappresentanza. Quanto al cammeo Beverley, esso dunque deriva direttamente da quello di Choiseul-Gouffier, e deve essere stato falsificato dopo il ritorno dall'Oriente di quel dotto diplomatico (a. 1782), appena si sparse la voce in Francia ed in Italia del cammeo da lui portato, ed appena che egli medesimo ne donò a qualcuno l'impronta; imperocchè, quando nel 1791 Raspe pubblicava il catalogo delle impronte raccolte da Tassie, questi aveva già ottenuta quella del falso cammeo di Boethos, da lui supposto buono [3], allo stesso modo come egli ebbe l'impronta del falso cammeo di Protarchos e non quella della pietra originale che si conserva nella gliptoteca fiorentina [4].

[1] È ovvio che questi insetti sfuggissero agli occhi di chi interpretava modernamente l'atto di sventolare la piaga per refrigerio del male (v. sopra p. 267 nota 4).

[2] V. sopra p. 270 nota 1.

[3] Così pure si spiega come mai Raspe, contemporaneo di Choiseul-Gouffier, ignorasse il nome del possessore del cammeo che pubblicava, e desse, per conseguenza, la vaga notizia sulla sua esistenza in Francia.

[4] Fu il nome dell'artista sbagliato ΠΛΩΤΑΡΧΟΣ per ΠΡΩΤΑΡΧΟΣΕΠΟΕΙ che, per avventura, fece riconoscere a Brunn la falsità del cammeo di Raspe, n. 6679 (v. *Gr. Künstl.* II p. 523). Il cammeo di

Esaurita pertanto codesta storia assai istruttiva di un errore già troppo lungamente invalso [1], e rivendicata la inconcussa antichità del cammeo di Choiseul-Gouffier, il quale diventa così il secondo o il terzo che si conosca con una signatura indubbiamente autentica [2], vediamo, in breve, che significato abbia tale signatura e in che relazione stia col celebre Boethos nominato da Cicerone, Plinio e Pausania.

Gli ultimi studi fatti sopra le opere di Boethos a noi pervenute in copia romana [3], e le stesse ricerche critiche più recenti intorno all'estratto pliniano relativo ai cesellatori [4], hanno assodato la nozione che Boethos era nativo di Calcedonia di Bitinia [5], e che apparteneva, secondo ogni probabilità, all'epoca in cui l'ellenismo artistico andava concentrandosi a Pergamo ed a Rodi (½ IV-III sec. a. C.) [6]. Di sorte che con tali dati non

Protarchos, riconosciuto per veramente antico anche dal sospettosissimo Köhler (o. c. p. 200), è in sardonica come il cammeo di Choiseul-Gouffier, mentre quello Beverley e quello di Pietroburgo sono in agatonice.

[1] La storia di questo errore sia presente d'ora innanzi a chiunque imprenda studî sulla gliptica antica.

[2] Pongo terzo il celebre cammeo di Athenion (ΑΘΗΝΙΩΝ) della coll. Farnese a Napoli, il quale, contro il sospetto di Brunn *Gr. Künstl.* II p. 478) e di Overbeck (*Kunstmythol.* I 391), opino essere veramente antico. Mi riprometto di dimostrarlo in altra occasione, facendo vedere l'assoluta modernità della corrispondente corniola della coll. fiorentina, passata, di questi giorni, nel Museo archeologico (cfr. Wieseler *Denkm. d. a. K.* ed. 2ª n. 24 p. 17 sgg.).

[3] V. la monografia di Furtwängler *der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans*, Berlin 1876.

[4] Cfr. Brieger *de font. libr.* 23-36 *N. H. Plin.* p. 60; Furtwängler *Plinius u. seine Quellen*, Leipzig 1877 p. 11 sgg.

[5] *Καλχηδόνιος* o *Χαλκηδόνιος* (odiernamente Kadi Kevi) in Pausania V 17 corretto da Müller *Handb.* § 159, 1; cfr. Schubert, Fleckeisen *Jahrb.* 87 p. 308 sg.

[6] Brunn nei *Griech. Künstl.* I p. 500 inferiva da Cicerone (*in Verr.* IV. 14) che Boethos non fosse posteriore alla prima metà del

sembra discordare il cammeo in discorso: esso proviene difatti dall'Asia Minore ed è verisimile che Choiseul-Gouffier, ambasciatore a Costantinopoli nel 1787, l'abbia ricevuto dalla vicina Calcedonia, se non dalla Bitinia, o da qualche altra contrada circostante [1]; il lavoro della pietra appartiene, come dicèmmo, alla buona epoca dell'arte greca, e, per quanto ci sia dato giudicare da un semplice disegno, non si può disconoscere in quel cammeo un'opera di merito grandissimo; il concetto della rappresentanza ben aderisce alla tendenza tutta propria del periodo ellenistico, e la paleografia dell'iscrizione è giusto quella in uso nell'Asia Minore dal tempo dei Diadochi in poi [2]. Codeste coincidenze però sono per noi troppo elastiche per indurci a credere o a sospettare di avere nel cammeo di Choiseul-Gouffier un'opera originale del celebre cesellatore, che aveva eseguita l'idria *praeclaro opere et grandi pondere*, rubata da Verres a Pamfilo di Lilibeo. Anche senza poter vedere una impronta del cammeo di Choiseul-Gouffier, il quale speriamo che oggimai non tarderà più tanto a ricomparire alla luce del giorno e ad occu-

II sec. a. C., e si mostrava quindi propenso (II p. 400) a riportarlo al periodo antalessandrino; opinione la quale veniva accettata da Overbeck (*Gr. Pl.* II p. 126), perchè questi vedeva nella enumerazione dei cesellatori fatta da Plinio un ordine cronologico. Un più attento esame del brano di Plinio conduce però, anche il meno volonteroso, a scorgervi un estratto in ordine di merito, ricavato dalle rubriche alfabetiche degli artisti con qualche giunta desunta da Muciano, solita fonte di Plinio, quando parla di opere artistiche conservate a Rodi (cfr. Brieger l. c. e Furtwängler l. c. p. 13). Così, escluso qualsiasi criterio cronologico nella nota pliniana concernente i cesellatori, non ci resta altra guida per fissare il tempo dei medesimi se non il genere speciale delle loro opere, e le citazioni degli altri autori che li nominano. E sotto tale riguardo Akragas, Boethos e Mys apparterrebbero tutti tre all'epoca alessandrina.

[1] Cfr. sopra p. 272 nota 1.

[2] Franz *El. ep. gr.* p. 148 sgg.

pare il posto eminentissimo che gli si compete[1], noi, fin d'ora, teniamo ferma fiducia che si abbia a che fare con un'opera sì veramente greca, o appartenente a qualche altro Boethos, forse rampollo di quella illustre famiglia a cui Calcedonia e Nicomedia aveva dato i natali[2], oppure, ed è più probabile e conciliativo, per non dire quasi sicuro, con una copia fatta nel III-I sec. a. C. da qualche distinto incisore di un Filottete assai famoso creato da Boethos di Calcedonia, e da questi scolpito, o cesellato in metallo per ornamento di qualche sua esimia opera di propria toreutica,

Così noi ritorneremmo per altra via all'idea già propugnata nel *M. di F.*, dove pure abbiamo attribuito a Boethos il prototipo di tutte le rappresentanze di F. che venteggia al piede ulcerato con un'ala di volatile, per cacciarne le mosche[3]. E ci conferma in questa opinione, da un lato il nome di Boethos al genitivo (ΒΟΗΘΟΥ)[4], forma la quale si prestava benissimo alla doppia interpretazione anche ab antico, e che poteva per ciò illudere gli amatori e i collettori inesperti di oggetti d'arte senza che in realtà ci fosse menzogna; e dall'altro lato segnatamente il ritorno di F. che si sventola il piede sopra uno scarabeo etrusco, attribuibile al ½ III-II sec. a. C.

E di vero, come potrebbe spiegarsi la presenza in Etruria, almeno fin dal II sec. a. C., del suddetto motivo in composizione con altre figure, senza ammettere che codesto modo di rappresentare F. si fosse già introdotto

[1] Cfr. sopra p. 272 nota 1.
[2] V. le iscrizioni, *C. I. Gr.* n. 6164, 6146, benchè sospette apocrife.
[3] V. *M. di F.* p. 103 sg.
[4] La maggior parte delle più antiche gemme meglio accertate presentano il nome dell'artista al caso retto seguito dal verbo ἐποίει o abbreviato o sottinteso.

nell' arte industriale di quel tempo? E se il cammeo di Choiseul-Gouffier fosse opera originale, come mai un piccolo oggetto di questa natura, mirabile quanto si voglia, avrebbe potuto avere tanto grido e così larga applicazione artistica nella lontana Etruria? Nè è poi credibile che Boethos, τορευτής geniale, si mettesse a copiare da γλυπτήρ ciò che altri avesse ideato prima di lui. Decisamente il cammeo di Choiseul-Gouffier segna per noi l'introduzione nella gliptica greca del III-I sec. a. C. del nuovissimo motivo d'effetto creato da Boethos, alla stessa guisa come lo scarabeo etrusco n. 49 [**38**] ne rappresenta la sua accettazione nella gliptica etrusca del ½ III-II sec. a. C., e l' intaglio copiato da Enea Vico, n. 45 [**34**], la sardonica Townley n. 43, la pasta Hertz n. 44, la pasta sardonica dell' Ermitage n. 47 (v. sopra p. 266), la pasta berlinese (tav. d'agg. *T* n. 3) non che la lucerna del Museo britannico, n. 59 [**48**], addimostrano la sua ultima applicazione nella gliptica romana del I-II sec. d. C. e nella figulina pure romana del II-III d. C. in una forma irradiatoria secondaria [1]. E la circostanza ancora che già sin dal principio del II sec. a. C., la fama del F. di Boethos si era divulgata fra gli artisti di secondo o terzo ordine della industriale Etruria, milita in favore dei risultati ottenuti circa la cronologia di Boethos, il quale, per poter essere stato il propagatore di tale motivo, avrebbe dovuto fiorire naturalmente verso la fine del IV, o al più tardi nel III sec. a. C. Per la qual cosa tutto risulta chiaro e ci par provato in conclusione che il concetto di F. che si ventila il piede, avvegnachè possa ripetere il suo primo principio dalla tragedia di Eschilo [2], esso appartiene, artisticamente

[1] V. *M. di F.* p. 103 sg.

[2] *M. di F.* p. 91; cfr. sopra p. 268 sg.

parlando, al cosidetto ellenismo ionico, il quale, anche in questo caso, avrebbe esercitato una influenza quasi immediata nell' Etruria ed a Roma. Fatto che è tanto più facile a comprendersi, allorchè si pensi che l'archetipo di tale appariscente motivo artistico era un oggetto di toreutica, cioè un oggetto di arte propriamente industriale. Il F. venteggiantesi creato da Boethos, non avendo dunque mestieri di introdursi nell'arte appunto industriale, per trovar poscia la via di diffondersi più lungi col commercio, diventò notorio ben presto anche in Etruria , e , se Boethos non ideò egli medesimo il suo Filottete in composizione coi rapitori delle erculee frecce, lo scarabeo n. 49 [**38**] potrebbe rivelarci che già nel II sec. a. C. il detto Filottete veniva usato come una immagine ormai tipica nelle composizioni dove tornava acconcio [1]. Che ciò d' altronde sia accaduto più tardi all'epoca romana, sembra dimostrarcelo la lucerna del Museo britannico (n. 59 [**48**]), mentre la interessante corniola romana del gabinetto fiorentino n. 48 [**33**], in cui F. scaccia le mosche con una frasca, va considerata, a mio credere, come una libera deviazione del concetto originale. Ad ogni modo anche a Roma, dove si pregiavan tanto le opere di Boethos e tanto si ricercavano i suoi originali [2], o almeno almeno le copie dei medesimi [3], si riproduce con particolare predilezione il vero F. di Boethos; ragione codesta per cui noi contiamo nei nostri musei un numero relativamente considerevole di intagli romani i quali ce lo rappresentano in una figliazione artistica più o meno con-

[1] *M. di F.* p. 104.

[2] Cfr. Cicerone l. c.

[3] Cfr. per analogia in Overbeck *Schriftquellen* p. 418 sgg. tutti i passi antichi in cui si accenna ad imitazioni che si facevano sulle opere di Mentore (2179, 2180), Calamide (2185), Mys (2182) ecc.

sanguinea. E se per ultimo la pasta berlinese (t. d'agg. *T* n. 3) e l'altra pasta dell'Ermitage (p. 266) adesso pubblicate ce lo offrono un poco modificato dal solito atteggiamento, non si può sconfessare altrimenti il loro intimo rapporto di dipendenza col celebre Filottete boethiano.

4.

## La guarigione di Filottete

Sulla tav. d'agg. *T* n. 5 è riprodotto per la prima volta quell'importante scarabeo etrusco in corniola rinvenuto a Chiusi dall'ab. Ragnini nel 1858, onde si era perduta la traccia e che io aveva quindi dovuto commentare, nel *M. di F.*, sulla semplice descrizione di Conestabile [1]. In aggiunta a quanto già dissi (*M. di F.* p. 105 sg.), farò osservare che qui F. è barbato e che somiglia assai visibilmente al F. medicato da Macaone rappresentato sopra lo specchio in rilievo del civico Museo di Bologna, edito in varie opere [2] e da me di bel nuovo con maggiore esattezza [3]. Il nostro eroe ha sullo scarabeo un atteggiamento molto corrispondente a quello che tiene in su lo specchio, e questa corrispondenza risulta anche meglio all'occhio, se l'offerto disegno, preso dall'impronta, si guarda per trasparenza, onde averlo nell'effetto della incisione originale; solamente l'artefice gemmario ha cambiato la posizione del lungo bastone su cui Filottete si appoggia, e invece di lasciarlo nella mano d. (s. sull'impronta), come nello specchio, glielo mise nella mano s., affinchè si vedesse meglio e non facesse confusione attraversando il braccio,

[1] V. *Bull. d. Inst.* 1859 p. 5. Presentemente si conserva nel gabinetto delle pietre incise annesso al Museo britannico. Il disegno è tolto da una impronta favoritami dal sig. Murray durante il mio soggiorno a Londra, nell'autunno del 1879.

[2] Citerò quelle più alla mano: Inghirami *Gal. om.* tav. 50; Panofka *Bild. ant. Leb.* tav. 7, 11; Overbeck *her. Gal.* tav. 24, 18; Gerhard *etr. Spiegel* IV tav. 394, 2.

[3] *M. di F.* III 49 p. 104 sgg.

il piede di Filottete ed i ginocchi di Macaone. Di più l'artista dello scarabeo, per mancanza di spazio, adoperò la sedia plettile (*δίφρος ὀκλαδίας*), che nello specchio serve da tavolo per i medicamenti e divide il paziente dal medico, per mettervi sopra seduto Macaone, accostando così in bel modo, con un buon ripiego, le due figure della rappresentanza. Così l'atteggiamento del corpo di Macaone riuscì variato, ma le sue mani le lasciò stare nella posizione che hanno nello specchio, cioè disposte a bendare il piede infermo. Infine l'incisore dello scarabeo abolì i panneggiamenti per rendere, credo, più nitido il contorno delle figure, tolse il serpe, per far posto alla sua signatura [1], e trascurò di mettere in mano all'eroe l'arco fatale, mentre avrebbe pure servito a ben caratterizzarlo, avendo mantenuto al braccio d. (s. sull'impronta) quasi la posizione che ha sullo specchio. Tale esame ragionato delle differenze esistenti fra la rappresentanza dello scarabeo e quella dello specchio, e la coincidenza che lo scarabeo appartiene, per il suo stile peculiare, circa alla stessa epoca dello specchio (sec. V a. C ?), mi inducono a riconoscere fra questi due monumenti un legame assai più stretto di quello che già vedeva nel *M. di F*; e mi fanno inoltre sospettare l'esistenza di un comune archetipo artistico [2] aderente alla nota tradizione epica del mito, secondo la quale F. sarebbe stato guarito da Macaone appena ritornato nell'accampamento argivo sotto le mura di Troia [3].

---

[1] Le due parole: A↓EDS ƧVTƎƆƎI (*Ievetus achers*) devono certamente riferirsi all'artefice, o al proprietario dello scarabeo e non al soggetto rappresentato, essendo troppo chiaro che qui abbiamo dinanzi a noi la scena precisa esibitaci dallo specchio bolognese, dove le due figure portano scritti i loro rispettivi nomi etruschi ƎTVT↓ƎΦ (*Feltule*) e MA↓AN (*Machan*); cfr. *M. di F.* p. 105 nota 2.

[2] Probabilmente una pittura vasculare.

[3] *M. di F.* p. 26 sgg. e p. 106, dove l'assenza dell'arco, non trovando, indipendentemente dallo specchio, nessuna ragione plausibile, ci faceva sospettare che lo scarabeo chiusino aderisse piuttosto alla versione lirica del mito conservataci da Pindaro e da Filostrato.

A complemento dei miei studi sul mito di F. ed in appoggio alle osservazioni da me fatte intorno alla diffusione artistica di questo mito eroico offro un *Quadro sinottico* di tutti i monumenti di F. finora conosciuti, il quale potrà essere consultato a tempo ed a luogo non solo da chi avrà tra mano qualche altro monumento di F., ma da chiunque vorrà ricavare delle utili deduzioni di interesse più generale, intorno ai rapporti, ancora molto oscuri, che uniscono la civiltà greca ed italiota con quella etrusca e romana. E queste deduzioni son persuaso che diventeranno ben più luminose e sicure, quando il quadro che noi esibiamo, come saggio imperfetto di ciò che si potrebbe fare in più vasta scala per molti miti, verrà accompagnato da nuovi quadri di simil genere, e le conseguenze che si trarranno dall'uno, potranno a vicenda riflettersi e convalidarsi sugli altri, siccome in una statistica archeologica generale[1]. Intanto vogliamo segnalare alcuni fatti i quali dal proposto quadro emergono e che noi abbiamo cercato di qui formulare compendiosamente.

1°. Il mito di Filottete non ha eco rigorosamente artistica prima del V sec. a. C. (F. di Pitagora, Polignoto (?), Aristofonte), e di conseguente non s'incontra altro che su vasi a f. r. ateniesi ed italioti, e su scarabei etruschi riferibili al V-IV sec. a. C.

2°. Il mito di Filottete, all' ἀκμή della sua potenza letteraria verso la fine del sec. V (F. di Sofocle, ol. 92, 3), raggiunge nel IV l'ἀκμή della sua potenza artistica (F. di Parrasio), la quale da Atene, al tempo dell'ellenismo (½ IV-½ II a. C.), si espande con grande voga in Etruria, fors' anco per il concetto della finale fatalità che contiene.

3°. Il mito di Filottete all'epoca romana (sec. II a. C. - III d. C.), già caduto in non cale, sarebbe certo scomparso, se la tradizione artistica, conservata

[1] Uno studio da me preparato in questo senso sul mito di Peleo e Tetide, che mi riserbo di pubblicare fra breve, dimostrerà, spero, vie meglio l'importanza della cosa.

in Etruria, non avesse esercitato una influenza indiretta a Roma, ed Accio e qualche altro poeta latino non ne avessero risuscitata la memoria letteraria con la tragedia palliata.

4°. La tradizione del ciclo epico eracleo od argonautico, la quale congiungeva più strettamente il mito di Filottete con Ercole, trova favore ed applicazione artistica esclusivamente nella Magna-Grecia, dove il mito di Ercole si associa alle origini di tante città, e dove F. approda nel suo *νόστος*.

5° La tradizione epica relativa alla ferita di Filottete, con cui si collegano assai da vicino i concetti eminentemente artistici di F. abbandonato in Lemno, appare solo in Etruria sopra vasi a f. r. d' importazione ateniese, e su monumenti etruschi locali, che prendono argomento dai medesimi.

6° La tradizione pure epica della guarigione di Filottete si incontra soltanto in due monumenti etruschi quasi contemporanei ed aderenti ad una rappresentazione greca, la quale avrebbe quindi esercitata una efficace ma più limitata influenza sull' arte etrusca.

7°. La tradizione sviluppata dalla tragedia e dalla commedia circa l'abbandono di Filottete in Lemno ed al ratto delle fatali frecce di Ercole porge soggetto alla maggior parte dei monumenti, i quali sono greci, etruschi o romani, ma più di tutto etruschi; e questi, negli ultimi tempi (II sec. a. C.), si modellano tutti quanti sulla tragedia di Euripide.

8°. Le tradizioni artistiche greche del Filottete abbandonato in Lemno esercitano un persistente influsso tipico in Etruria ed a Roma; quelle più antiche (F. di Pitagora e di Aristofonte) trovano sviluppo più specialmente in Etruria, quelle posteriori (F. di Parrasio e di Boethos) particolarmente a Roma dove hanno eco fino al II e III sec. dell' êra volgare (cfr. i n. 32 e 59).

L. A. Milani.

## QUADRO sinottico d

| N. d'ord. | Natura del monumento | Soggetto | Pubblicazione (*) | Luogo del ritrovament |
|---|---|---|---|---|
| 1 | oxybaphon a f. r. | Primo sacrificio di F. a Chryse *(a)* | Millingen *Peint. d. vases grecs* Ll; M. di F. tav. I fig. 1 p. 60. | Magna Gre |
| 2 | frammento di vaso a f. r. | » *(b)* | *Arch. Zeit.* 1845, tav. 35; M. F. I 2, p. 62. | Taranto |
| 3 | kratere a f. r. | F. erede dell'arco nel monte Oeta *(c)* | Gerhard *Ant. Bildw.* I taf. 31; M. F. I 3 p. 65. | St. Agata d Goti |
| 4 | bassorilievo framm. di sarcofago. | » | Francke *Ann. Inst.* 1879 tav. d'agg. E 2 | Napoli? |
| 5 | stamnos a f. r. | Sacrificio e morso di F. a Chryse. | Michaelis *Mon. Inst.* 1857 vol. VI tav. VIII; M. F. I 4 p. 68 sgg. | Cere |
| 6 | kratere a f. r. | » | Millingen op. c. pl. XLIX; M. F. I 5 p. 70. | Etruria? |
| 7 | scarabeo (corniola) | F. morso dal serpente presso l'ara di Chryse | Overbeck *Her. Gal.* XII 14; M. F. II 7 p. 72. | Etruria |
| 8 | gemma | » | Overbeck *Jahrb. d. Ver. v. Alterth. im Rheinl.* XV taf. II 7; M. F. II, 8 p. 73. | » ? |
| 9 | scarabeo (sardonica) | » | Michaelis *Ann. Inst.* 1857 tav. d'agg. H 2; M. F. II 9 p. 73. | » |
| 10? | agata fasciata | » | Millin *Pierres grav.* pl. 12 *(d)*. | » ? |
| 11 | scarabeo | » senza l'ara | Michaelis op. c. H 3; M. F. II 10. | » |
| 12 | scarabeo (corniola) | F. e Palamede a Chryse | Michaelis op. c. H 1; M. F. II 13 p. 75. | Chiusi |
| 13 | scarabeo (sardonica) | F. solo in cerca dell'ara di Chryse | M. F. II 14 p. 76. | Etruria |
| 14 | onice (intaglio) | F. armato che soccombe ferito dal serpente | *Goethe's Kunstsamml.* II p. 6, 29. | — |
| 15 | corniola bruciata (intaglio) | » | M. F. II 11 p. 74. | — |
| 16 | corniola (intaglio) | » | M. F. II 12 p. 74. | — |
| 17 | corniola (intaglio) | » | inedita *(e)*. | — |
| 18 | corniola (intaglio) | F. zoppicante in Lemno. | Overbeck *Gesch. d. Gr. Pl.* 2 ed. I p. 185 fig. 42; ed. 3 p. 206, 49*a*; M. F. II 15 p. 27. | — |
| 19 | scarabeo | » | Michaelis op. c. H 7; M. F. II 16. | Etruria |
| 20 | scarabeo | » | Michaelis op. c. H 9; M. F. II 17. | » |
| 21 | scarabeo | » | Michaelis op. c. H 8; M. F. II 18. | » |
| 22 | corniola (intaglio) | Il claudicante di Lemno. | Overbeck *Gesch. d. Gr. Pl.* 2 ed. I p. 185 fig. 42; 3 ed. p. 206, 49*b*; M. F. II 19. | — |
| 23 | intaglio | » | Visconti *Opere varie* II 358; M. F. II p. 78. | — |
| 24 | scarabeo | » | Michaelis op. c. H 11; M. F. II 21. | Etruria |
| 25 | scarabeo (corniola bruciata) | » | Michaelis op. c. H 10; M. F. II 22. | » |
| 26 | intaglio | » | M. F. II 20. | — |

(*) Cito quandochessia soltanto la pubblicazione da cui io stesso trassi le figure delle mie tav per comodo di coloro che non avessero il mio libro sul *Mito di Filottete* (= M. F.)

1 *(a)* Esaminando sull'originale l'epigrafe tanto controversa del vaso Lamberg (cfr. *M. di F.* p. 62, riconobbi la lezione di Millingen come la più probabile. Circa poi la tecnica del vaso merita esser nota che i raggi della corona di Chryse e l'infula del bue condotto al sacrificio sono sovrapinti di col giallo d'oro.

2 *(b)* La cortesia del sig. Murray mi ha messo in grado di osservare sull'originale frammento tare tano del Museo britannico, che la congettura della face rovesciata (cfr. *M. di F.* p. 63) si fonda sgraziat mente su di una semplice sbocconcellatura del coccio.

3 *(c)* Cfr. quanto hanno scritto in proposito ultimamente Francke, *Ann. d. Inst.* 1879 p. 58 sgg. in ispecie Ghirardini, *le rappresentanze dell'apoteosi di Ercole* nella *Riv. di Fil. class.* a. 1880 p. ed *Ann. d. Inst.* 1880 p. 100 sgg.

## ɔnumenti di Filottete

| ɔnienza ginale | Epoca probabile | Fonte letteraria | Fonte artistica | Museografia |
|---|---|---|---|---|
| ta | sec. 5-4 a. C. | ciclo epico argonantico (cfr. M. F. p. 13) | — | Coll. Lamberg, I. Gabinetto di Vienna. |
| | » | » | — | Museo britannico. |
| ına | sec. 4 a. C. | forse la tragedia (cfr. M. F. p. 65) | — | Coll. Rainone a S. Agata dei Goti. |
| » | sec. 2-3 d. C. | » | — | Coll. Barone, Napoli. |
| ta ? | sec. 5-4 a. C. | poesia epica ? (cfr. M. F. p. 79. | — | Coll. Campana, Louvre (nella stanza del direttore). |
| | » | » | — | Coll. Millingen, Mus. di Carlo X, Louvre. |
| ca | » | forse la tragedia (cf. M. F. p. 73) | — | Coll. Stosch, Museo di Berlino |
| » | — | » | — | Coll. Mertens Schaaffhausen in Bonna. |
| » | sec. 5-4 a. C. | » | — | Coll. Hertz n. 827, Mus. brit. |
| » | » | » | — | Coll. De Hoorne (dispersa). |
| » | » | » | — | — |
| » | » | ciclo epico (cf. M. F. p. 13 e 75) | — | Coll. Canino, Parigi? |
| » | » | » | — | Coll. Currie, R. Mus. archeologico Firenze. |
| ıa | sec. 1-2 d. C. | — | — | Coll. Goethiana (dipersa). |
| » | » | — | — | Mus. Kircheriano Roma. |
| » | » | — | — | Gliptoteca del R. Mus. arch. di Firenze. |
| » | » | — | — | Gabinetto della Bibl. nazionale di Parigi. |
| | sec. 5 a. C. | — | F. di Aristofonte(?) (circa ol. 80,2=a. C. 458) cf. M. F. p. 79 e qni negli *Ann.* p. 257 sg. | Coll. Mertens Schaaffhausen in Bonna. |
| ca | sec. 5-4 a. C. | — | » | Coll. Stosch, Impr. etr. dell'Inst. (cl. 6, 21). |
| » | » | — | » | Impr. etr. Inst. (cl. 7, 4). |
| » | » | — | » | Impr. etr. Inst. (cl. 6, 29). |
| ? | sec. 3-1 a. C.? | — | F. di Pitagora (ol. 70-80= a. C. 500-458) cf. M.F. p. 53 sg. e 79; e qui negli *Ann.* p. 252 sgg. | Coll. Stosch, museo di Berlino. |
| » ? | ? | — | » | Coll. Chigi (dispersa). |
| ca | sec. 5-4 a. C. | — | » | Impr. Cades 30 *E* 261. |
| » | » | — | » | Impr. Cades 30 *E* 263. |
| ıa | sec. 1 a. o d.C. | — | » | Impr. Cades 30 *E* 264. |

(*d*) Avendo potuto avere finalmente a mia disposizione il Catalogo Hertz, da me in altro tempo ricercato, mi sono assicurato che i n. 827 ed 828 (non 828 e 829, come mi corse errore di tra-e nel *M. di F.* p. 74) corrispondono in effetto: l'uno (n. 827) allo scarabeo pubblicato da Mi- e da me riprodotto nel *M. di F.* tav. II fig. 9; l'altro (n. 828) alla ovvia rappresentanza di picante, qual si vede sullo scarabeo tav. II fig. 22. L'agata fasciata della coll. de Hoorne, come pare, inesattamente da Millin, *Pierres grav.* pl. 12 p. 102, risulterebbe quindi una replica sardonica Hertz, se pure non è la stessa pietra passata dalla collezione de Hoorne a quella ?).

(*e*) È una replica della corniola del Mus. Kircheriano da me pubblicata a tav. II fig. 11. Anche in pietra F. è armato d'elmo e scudo, ma non ha la spada.

## QUADRO sinottico

| N. d'ord. | Natura del monumento | Soggetto | Pubblicazione | Luog del ritrovam |
|---|---|---|---|---|
| 27 | intaglio | » | Michaelis op. c. H 12; M. F. II 23. | — |
| 28 | pittura murale | » | Tav. d'agg. *T* 1. | Pompei |
| 29 | aryballos a f. r. | F. derelitto in Lemno. | M. F. frontespizio, p. 80. | Corinto ( |
| 30 | moneta arg. della città di Lamia | » | Friedländer *Zeit. f. Num. v. Sallet* 1878 VI p. 16; M. F. II 28. | Tessalia? |
| 31 | intaglio | » | Raspe *a descriptive Catalogue of gems* n. 9360; M. F. p. 84. | — |
| 32 | pittura murale | » | Petersen *Mon. Inst.* 1861, vol. VI tav. LIII; M. F. II 25. | Roma |
| 33 | emblema plumbeo | » | Tav. d'agg. *T* 2. | Talamone |
| 34 | corniola (intaglio) | » | Friedländer *Arch. Zeit.* 1871 p. 79, 3; M. F. II 27. | — |
| 35? | intaglio | » | Raspe op. c. n. 9320; M. F. p. 84 (*h*) | — |
| 36 | intaglio | » | Tischbein *Homer nach Antiken gezeichnet* VII taf. 4; M. F. II 26. | — |
| 37 | moneta di bronzo della città di Lamia. | » | Friedländer *Arch. Zeit.* 1871 p. 79; M. F. II 29. | Tessalia? |
| 38 | intaglio | » | M. F. II 31 p. 84. | — |
| 39 | sardonica (intaglio) | » | Raspe op. c. n. 672; M. F. p. 84. | — |
| 40 | scarabeo (onice) | F. sorpreso da un accesso del male | M. F. II 32 p. 85. | Etruria |
| 41? | corniola (intaglio) | » | La Chau et Le Blond, *Pierres grav.* etc. I, XCI; M. F. II 37 p. 88 sg. (*m*) | — |
| 42 | cammeo (sardonica ΒΟΗΘΟΥ) | F. ventilantesi il piede con l'ala per cacciarne gl'insetti. | Choiseul-Gouffier *Voy. pitt. de la Grèce* II pl. 16; riprodotto sulla tav. d'agg. *T* 4. | Asia Minor |
| 43 | sardonica (intaglio) | » | Raspe op. c. n. 9358; M. F. p. 86. | — |
| 44 | pasta brunastra | » | Hertz *Catalogue of the collection* etc. n. 830 (*n*) | — |
| 45 | gemma copiata da Enea Vico | » senza gl'insetti | De Rossi *Gemm. et Camm. ab Aenea Vico incisa* tab. 29; M. F. II 34. | — |
| 46 | pasta violetta fasciata (intaglio) | » | Tav. d'agg. *T* 3. | — |
| 47 | pasta sardonica | » | qui negli *Annali* p. 266. | — |
| 48 | corniola (intaglio) | F. ventilantesi il piede con una frasca | M. F. II 33. | — |
| 49 | sardonica (intaglio) | Il ratto delle erculee frecce del F. di Eschilo. | Michaelis op. c. H 6; M. F. II 39. | Etruria |

29 (*f*) Il sig. Polichronopulo, proprietario del magazzino della Minerva in Atene, mi affermava quell'aryballos con F., primieramente posseduto da lui, fu trovato a Corinto. Ciononostante questo zioso vasetto è di fabbrica ateniese e certo fu importato a Corinto verso la metà circa del 4 all'epoca appunto della totale decadenza della ceramica corinzia.

30 (*g*) Un'altra moneta di Lamia simile a quella edita da Friedländer (l. c.) è posseduta dal Gabi numismatico di Londra, ed un'altra dal Medagliere nazionale di Atene. L'esemplare di Atene (n. 17 di conio diverso, ma sta affatto vicino all'esemplare berlinese, recando la stessa divisione di legg ΛΑΜΙ - ΕΩΝ, e non diversificando se non nella trattazione peculiare del masso su cui siede F. L' plare di Londra edito nel *Num. Chronicle* 1878 pl. XII p. 261, con l'iscrizione ΛΑ - ΜΙ - E aveva dato occasione a Percy Gardner di contestare l'interpretazione dei tipi del diritto e del rov di questa interessante moneta. Io credo però che lo stesso Gardner ormai dovrà desistere dalla ipotesi che qui si abbiano i ritratti di Lamia cortigiana e di Demetrio Poliorcete sotto le sembi di Ercole (veggasi quanto abbiamo esposto di sopra a proposito del F. ivi rappresentato). Rigu

## onumenti di Filottete

| enienza ginale | Epoca probabile | Fonte letteraria | Fonte artistica | Museografia |
|---|---|---|---|---|
| » | » | — | » | Coll. Capranesi, Impr. Cades T 30,262 (Impr.etr.cl.6,48). |
| » | sec. 1 d. C. | — | » | Pompei reg. IX ad or. d. is. 5. |
| se | 1/2 4 a. C. | — | F. di Parrasio (ol.90-108, 2=a. C. 419-346) cf. M. F. p. 55 sg. e 80, e qui negli *Ann.* p. 259 sgg. | Proprietà Al. Castellani di Roma. |
| se | 1/2 4-3 a. C. | — | » | Museo di Berlino *(g)* |
| — | — | — | » | Zolfo stoschiano. |
| — | sec. 2 d. C. | — | » | Sepolcro Fortunati sulla via Latina (Roma). |
| a | 1/2 4-3 s. a.C. | — | » | R. Museo arch. di Firenze. |
| romana | sec. 2-1 a. C. | — | » | Gabinetto di Berlino. |
| »? | »? | — | » | Zolfo stoschiano. |
| » | » | — | » | Coll. Tischbein (dispersa). |
| , | sec. 5-4 a. C. | — | — | Museo di Berlino *(l)* |
| a? | — | — | — | Impr. Cades, 30 *E* 248. |
| » | — | — | — | — |
| a | sec. 5-4 a. C. | — | — | Coll. Currie, R. Mus. arch. di Firenze. |
| ? | ? | F. di Sofocle (cf. M. F. p. 88 seg.) | — | Coll. del duca d'Orleans I. Ermitage, Pietroburgo *(m)*. |
| | sec. 3-2 a. C. | F. di Eschilo (?) cfr. M. F. p. 86. | F. di Boethos (sec. 4-3 a. C.) qui negli *Ann.* p. 275 sgg. | Coll. Choiseul - Gouffier, da rintracciarsi, cfr. sopra p. 272. |
| a? | — | » | » | Coll. Townley (dispersa). |
| · | — | » | » | Coll. Hertz n. 830, Mus. brit. (?) |
| | — | » | » | (dispersa) |
| a | sec. 1-2 d. C. | » | » | Coll. Hertz n. 831, poi coll. Friedländer, ora nel Museo di Berlino. |
| | » | » | » | I. Ermitage Pietroburgo. |
| | » | » | influenza del F. di Boethos (cf. *Ann.* p. 279). | Gliptoteca nel R. Mus. arch. di Firenze. |
| a | sec. 2 a. C. | F. di Eschilo; cfr. M. F. p. 31 e 90. | » | Coll. Hertz n. 829, Mus. britannico. |

li tale moneta opino che non abbia torto il Gardner di riportarla verso il 300 a. C., all'epoca trio Poliorcete; le monetine di bronzo col F. appartengono invece, secondo io stimo, circa al tempo patro e della guerra lamiaca (a. 323 a. C.).

) Sospetto che questo zolfo sia ricavato dalla corniola di Berlino n. 34 (cfr. *M. di F.* p. 85).

) Una terza monetina di bronzo col F. simile a questa del Mus. di Berlino esiste nel Medagliere e di Atene (n. 2930).

*n)* Circa il dubbio sortomi sulla autenticità di questa corniola si vegga M. F. p. 88 sg. Qui poi a proposito di confermare erronea l'interpretazione data da Chabouillet della gemma della Bibl. naz. n. 1823 (cfr. *M. di F.* p. 85, 1). Il vero soggetto di questa pietra incisa è Achille meditabondo, dimostrato da due scarabei etruschi affatto simili del Mus. brit., di cui uno porta l'iscrizione Ξ (Achille).

*n)* Questa pasta è così descritta da Hertz: *Philoctetes mournfully lying upon the ground in a d with the wing scaring away the flies from his wound (Dark antique paste;* 5[16 in h. 7[16 w.).

## QUADRO sinottico

| N. d'ord. | Natura del monumento | Soggetto | Pubblicazione | Luogo del ritrovame |
|---|---|---|---|---|
| 50 | medaglione marmoreo | Neottolemo ed Ulisse del F. di Sofocle. | Michaelis, op. cit. 1, 1; M. F. II 40. | — |
| 51 | sarcofago marmoreo | Il ratto delle erculee frecce del F. in Lemno di Sofocle e la ricondotta di F. a Troia del F. a Troia di Sofocle. | M. F. II 40 e 40a | Roma |
| 52 | urna d'alabastro | L'ambasceria troiana Ulisse Diomede e F. della tragedia di Euripide | Brunn *le urne etrusche* tav. 50 n. 3; M. F. III 41. | Volterra |
| 53 | urna d'alabastro | » | Brunn op. c. tav. 69, 2; M. F. III 42. | » |
| 54 | urna d'alabastro | » | Brunn op. c. tav. 69, 1; M. F. III 43. | » |
| 55 | urna d'alabastro | Il ratto delle erculee frecce del F. di Euripide | Brunn op. c. tav. 71, 6; M. F. III 44. | » |
| 56 | urna di tufo | » | Brunn op. c. tav. 70, 4; M. F. III 45. | » |
| 57 | urna di tufo | » | Brunn op. c. tav. 71, 6; M. F. III 46. | Cortona |
| 58 | urna d'alabastro | » | Brunn op. c. tav. 72, 7; M. F. III 47. | Volterra |
| 59 | lucerna fittile. | Il ratto delle frecce del F. di Accio. | M. F. III 48. | Roma ? |
| 60 | specchio in rilievo | F. medicato da Macaone. | M. F. III 49 da un nuovo disegno (ed. inesattamente da Gerhard *Etr. Spieg.* IV 394, 2; Overbeck *Her. Gal.* 24, 18). | Sud-Etruria |
| 61 | scarabeo (corniola) | » | Tav. d'agg. *T* 5. | Chiusi |
| 62 | urna d'alabastro | Monomachia di F. e Paride | Brunn op. c. tav. 72, 8; M. F. III, 50. | Volterra |
| 63 | fr. di tavola iliaca | » | Jahn-Michaelis *Gr. Bilderchr.* tav. A. | — |

# onumenti di Filottete

| enienza ginale | Epoca probabile | Fonte letteraria | Fonte artistica | Museografia |
|---|---|---|---|---|
| na | sec. 1-2 d. C. | F. di Sofocle; cf. M. F. p. 91. | — | Biblioteca Vaticana. |
| » | sec. 1 d. C. | F. in Lemno ed il F. a Troia di Sofocle; cf. M. F. p. 92 sgg. | — | Giardino della Gherardesca, Firenze. |
| rrana | sec. 2 a. C. | F. di Euripide; cf. M. F. p. 33 sgg. e 96 sgg. | — | Museo di Volterra. |
| » | » | » | — | Museo di Volterra. |
| » | » | » | — | R. Mus. archeol. di Firenze. |
| » | » | » | — | R. Mus. archeol. di Firenze. |
| » | » | F. di Euripide; cf. M. F. p. 99 sgg. | — | Tomba Inghirami, Volterra. |
| nese ? | » | » | — | Museo di Cortona. |
| rrana | » | » | — | Museo di Volterra. |
| na | sec. 2-3 d. C. | F. di Accio, cf. M. F. p. 102 sgg. | influenza del F. di Boethos (cfr. qui negli *Ann.* p. 279). | Museo britannico. |
| ca | sec. 5-4 a. C. | ciclo epico, cf. M. F. p. 106 e qui negli *Ann.* p. 280 sgg. | — | Mus. archeol. di Bologna. |
| ca | » | » | — | Museo britannico. |
| rrana | sec. 2 a. C. | tradizione lirica; cf. M. F. p. 107 sgg. | — | Museo di Volterra. |
| na | sec. 1-2 d. C. | Iliupersis di Lesche; cf. M. F. p. 107. | — | Biblioteca naz. di Parigi. |

# SOPRA ALCUNI OGGETTI RITROVATI IN UN SEPOLCRO DELLA VIA PRENESTINA

*Discorso letto dal* P. Luigi Bruzza B. *nell'adunanza solenne dell'imp. Istituto archeologico germanico pel natale di Winckelmann il di* 9 *Decembre* 1881.

(*Tav. d'agg. U*)

Fra le scoperte che si fecero in questo anno nel suburbano di Roma, havvene una che per la singolarità degli oggetti che si trovarono, mi pare non indegna di essere esposta in questa solenne adunanza. Essa ha questo di proprio che ci porge alcuni confronti, i quali giovano a far meglio conoscere non pochi simili oggetti, che non sapendo donde provengano, spesso ci lasciano incerti intorno all'uso al quale servirono.

Nella primavera di quest'anno il signor principe del Drago fece uno scavo sulla via Prenestina, nella sua tenuta di *Acqua bollicante*, vicino alla *Maranella*, due chilometri e mezzo circa da Porta Maggiore (*Notizie degli scavi di antichità* 1881 p. 106 e seg.). Sulla destra della via, e dieci metri dal margine di essa, era un rudere che, levata la terra, mostrò un muro reticolato lungo dodici metri, nel quale per metà erano inserte colonne di marmo bigio, delle quali tre rocchi erano ancora al loro luogo, e che piegando ad angolo retto si avanzava verso la via, chiudendo l'area innanzi al sepolcro, (tav. d'agg. *U* n. 1) e che dalla sua forma, con vocabolo proprio degli antichi gromatici doveva dirsi *in gamma* (*Gromat. vet.* ed. Lachmann et Rudorff I p. 218. 325, tab. 34 fig. 301), come nelle iscrizioni

egualmente si dissero i portici (Gatti *Bull. d. Comm. arch. com. di Roma* 1879 p. 117).

A qual gente appartenesse questo sepolcro non sappiamo, ma due fistole acquarie rinvenute quasi nel mezzo dell'area (tav. *U* n. 2) coi nomi di Giulia Prisca e di Cecilia Lupercilla fanno arguire che queste fossero le padrone del fondo, e forse ancora del sepolcro che fosse comune alle loro famiglie (*Notizie di scavi* p. 109). Essendosi condotto lo scavo nell'interno, il monumento si trovò manomesso ed espilato, ma dalla parte destra apparve un cubicolo scavato nel tufo (n. 3), con un solo loculo a guisa di quelli delle catacombe, nel quale giaceva uno scheletro di persona incombusta, che per mancanza di scritta non sappiamo chi fosse. Il piano del loculo era di musaico bianco e nero; ai lati dello scheletro si trovarono formati di terracotta un fico (n. 10) di forma sì misera, come sono quelli che intristiscono e seccano sugli alberi e più non valgono a nulla, tre noci, alle quali è aggiunto un picciuolo forato a fine di essere appese (n. 7,8,9) e che a chi il primo le vide, parvero pendere dalla cintura, e un medaglione parimente di terracotta, nel quale è uno di quei gruppi osceni che diconsi *spintrie.* Vicino al capo erano due campanelli rotondi, di terracotta finissima, di colore biancastro con iscrizioni greche a rilievo (n. 4 e 5). Sopra uno di essi da una parte leggesi ΕΥΠΛΟΙ e dall'altra ΕΥΤΥΧΙ, e sull'altro ΠΡΕΠΙϹΟΙ e ΝΙΚΑ. Questa descrizione basta a chiarire che questi oggetti furono ivi deposti per fine superstizioso, cioè per fine di conservare immuni dal fascino il corpo e i mani del defunto; poichè gli antichi temevano d'essere affatturati anche dopo la morte, e che fosse turbata la loro quiete nel sepolcro. Ma non di tutti questi oggetti possiamo dire, per qual motivo attribuissero

loro la virtù di allontanare ogni specie di malìa, e ci riesce poco meno che nuovo che a tal fine fossero usate anche le noci e il fico. In generale sappiamo, che oltre quegli oggetti che si credeva avessero virtù propria e naturale da respingere il fascino, moltiplici erano quelli che di natura assai diversa si usavano al medesimo fine; e questi erano principalmente quelli che destavano il riso, il ribrezzo e il terrore, e che col loro aspetto costringevano così gli uomini come gli spiriti maligni a rivolgersi altrove. Perciò spesso gli amuleti rappresentano oggetti turpi, come nel medaglione già accennato, ovvero ridicoli, perchè la loro vista produceva uno svagamento che distruggeva l'azione e l'effetto del fascino. Ma frutti di terracotta posti nelle tombe, come amuleti, non so che siano stati ancora avvertiti. Non debbonsi però confondere con quelli che vi furono posti per un fine diverso, come in una tomba di Todi scoperta in quest'anno medesimo (*Notizie di scavi* 1881 p. 166), nella quale fu trovato un piatto con una fragola, un baccello, un citriolo, due mandorle, un grappolo d'uva, due pere, due mele, un pesce ed un pollo, formati di terracotta; perchè tutte queste cose, accompagnate con altre che avevano servito al convito funebre, erano segno della dape offerta al defunto. Più opportuno confronto porgono due fichi che con una melacotogna furono trovati in una tomba di Corneto (*Bull. d. Inst.* 1880 p. 48. cf. p. 10), i quali come quelli del sepolcro di *Acqua bollicante* hanno un foro per essere infilati o appesi. Il quale riscontro ne fa conoscere, quanto fosse antico l'uso funebre delle frutta e in ispecie dei fichi, che per i Romani poteva essere ancora religioso e simbolico per allusione al *ficus ruminalis*, che con molta cura si custodiva. Ma conviene distinguere ra l'albero e il frutto, perchè essendo quello disprez-

zato, siccome vile, passò in proverbio per indicare cosa spregevole e da nulla, tanto che Luciano disse *συκίνην γνώμην*, *ficulnam mentem* (*adv. indoct.* 6) di chi aveva poco senno, e come Orazio lo disse *inutile lignum*, si ebbero i motti popolari di *ficulna navis*, *ficulna opitulatio* (Manut. *Adagia* ed. flor. 1565). Il suo frutto però, essendo gratissimo, era sommamente desiderato e soavemente gustato anche dai filosofi; onde Platone ebbe il sopranome di *φιλόσυκος* (Plut. *Sympos.* 4,4,5), amante, cioè mangiatore di fichi. Quando erano disseccati, i Greci gli dicevano *φιβάλεις*, e con questo nome chiamavano quei giovani di povera e gracile complessione, che noi diciamo tisicucci, come nella lingua italiana col nome di ficosecco s'indica un nonnulla o cosa qualunque di nessun valore. Niun forse con maggior acume satirico si valse del significato di questo frutto quanto Alessandro Tassoni, che sfiduciato di ottenere onesto compenso dai mecenati, ai quali aveva prestato lunghi servigi, si fece dipingere con un ficosecco in mano, dichiarando coi versi che sottopose, essere quella la mercede ricevuta per la sua servitù. Pertanto la conformità di significato che abbiamo veduto nelle tre lingue, basta a mostrare, quanto sia antico e popolare che alla *ficus arida* si unisse l'idea di cosa vile e da nulla, e come, anche dopo la trasformazione delle lingue, ne durasse col nome anche il concetto. Per tutto ciò, e per quello che dissi da prima, parmi che si chiarisca che essendo il fico ritratto in modo misero e gramo, sicchè non si potesse farne altro che gittarlo via, la sua vista, destando il riso o il ribrezzo, bastava a impedire l'effetto del fascino.

Il numero ternario che da antico è proprio e solenne di tutte le magiche superstizioni, fu quivi religiosamente osservato col deporvi tre sole noci. In qualche colle-

zione se ne vede alcuna che forse fu trovata da sola, ma non possiamo valercene per confronto, perchè non sappiamo dove sia stata trovata. Ne giunge però opportuna notizia di una tomba scoperta vicino a Siena in questo medesimo anno, nella quale si rinvenne una collana tutta di noci fittili, che conferma l'uso funebre di questo frutto, ed essendo che la tomba era di età arcaica, e la collana potè veramente essere stata portata dalla defunta, si ha una prova dell'antica superstizione di attribuire una certa virtù anche alla sola forma della noce. Nondimeno il primo pensiero che viene alla mente nel trovare questo frutto dentro a un sepolcro, si è che le noci avessero servito per diletto e per gioco al defunto, come di simili trastulli chiusi dentro alle tombe si hanno parecchi esempi in quelle di fanciulli. Ai quali credesi che servissero due sarcofagi, l'uno del museo vaticano (Melchiorri *Dissert. dell'Accad. rom. di Archeol.* t. II. p. 149-170 tav. II.), e l'altro di Ostia (ivi p. 170*A*), nei quali è figurato il giuoco delle noci. Ma il sepolcro di *Acqua bollicante*, essendo senza dubbio di uomo, richiede che si ricerchi, qual diverso significato avessero le noci in esso trovate.

Non ripeterò ciò che scrisse il Salmasio (*Plinian. exercit.* p. 423) intorno ai vari nomi delle noci, e alla differenza con cui il medesimo nome si usava dai Greci e dai Latini per significare il frutto di due piante diverse. Giova però osservare, che i Greci distinguevano fra *κάρυον* e *Διὸς βάλανος*, come prova il Salmasio con vari luoghi di Teofrasto, di Diocle e Mnesteo appresso Ateneo, i quali chiamano *Διὸς βαλάνους* le noci pontiche e le persiche; e con altri di Oppio appresso Macrobio, di Teofrasto e di Esichio, che invece appellano *κάρυα* le castagne. Secondo Plinio e Macrobio il *Διὸς βάλανος* dei Greci era lo stesso che l' *iuglans* o

*Diuglans* dei Latini. L'identità del frutto è provata dalla etimologia, perchè *iuglans*, essendo lo stesso che *Iovis glans*, corrisponde onninamente a *Διὸς βάλανος*, come già notarono Gavio Basso e Cloazio appresso Macrobio (*Satur*. III 18).

Essendo poi, come scrisse Servio, che *nuces in Jovis tutela sunt, ideo iuglandes dictae, quia Jovis glandes* (*Bucol*. VIII 30), e parimente Varrone che *ab Jove et glande iuglans est appellata* (*LL*. V 21, 102), abbiamo sicuro argomento per credere, che essendo questo frutto proprio e sacro di Giove, fosse creduto di buon augurio, e perciò atto a respingere ogni sorta di malìa. Anzi Festo lo dice di ottimo augurio, perchè balza, quando gittasi in terra: *quod proiectae in terram tripudium solistimum faciunt, quod optimum ad rem ordiendam auspicium est* (ed. Müller p. 298); e perciò vuole che si usassero nelle nozze. Plinio però stima che anzichè pel suono che davano cadendo, si usassero in esse per allusione al feto futuro, che, come le noci, è *tot modis munitus* (XV 24 1). Ma qual che sia l'autorità di Plinio, assai più verosimile sembra la sentenza di Festo; perchè essendo il suono, di qualunque sorta e comunque lieve o gagliardo che fosse, stimato rimedio efficace e sicuro contro del fascino (*Intorno ad un campanello d'oro* ecc., *Annali* 1875 p. 50-68), è da credere che per ciò appunto e per bene augurare delle nozze fossero gittate le noci.

Nel primo aprire del sepolcro, a chi primo le vide, parve che pendessero infilate dalla cintura, di che non abbiamo altro esempio, ma considerando che le noci pendendo l'una vicino all'altra al menomo movimento si urtano e danno suono, parmi che in tal modo fossero accomodate sul corpo del defunto pel fine medesimo per cui appresso al capo furono posti due campanelli.

Dell'uso di questi contro del fascino dissi a lungo altra volta; l'argomento presente richiede che ora parli in ispecie di quello che se ne faceva pei sepolcri. Benchè già l'abbia notato il Friederichs (*Kleinere Kunst und Industrie im Alterth.* Düsseldorf 1871 p. 215), nondimeno fu poco avvertito che molti campanelli di qualsivoglia forma o materia provengono da sepolcri, credendosi invece che servissero a quegli usi ai quali noi gli adoperiamo. Affinchè si conosca, quanto antico e proprio di molti popoli fosse il costume di collocarli nelle tombe, ne accennerò alcuni di luoghi diversi e assai lontani l'uno dall'altro. Dell'Asia se ne conoscono due di oro ritrovati in Tarso ed ora nel museo di Parigi (Froehner *Les Musées de France* Paris 1873, tav. 38, 2); ma assai più debbono esservene, poichè dall'Oriente deve essere venuta questa superstizione in Occidente. La Grecia ce gli palesò, non è molto, nelle tombe scoperte negli scavi di Olimpia, con monete greche e romane (*Revue archéol.* 1876 Marzo p. 225). Da un sepolcro di Francia se ne estrasse uno d'oro con battaglio d'argento, che appeso ad una armilla di oro massiccio ritrae quell'ornamento muliebre che da Plinio (XII 52) e da Tertulliano è detto *spathalium* (*Rev. archéol.* 1874 tav. XXVIII 2). Maggior numero ce ne diedero i sepolcri d' Italia, ove si ritrovarono nel sepolcreto di Carignano vicino a Viadana (*Notizie di scavi* 1881 p. 182), in una urna sepolcrale di Isola della Scala nel Veronese (*Not. di Scavi* 1881 p. 42), nelle tombe di Cècina (*Bull. d. Inst.* 1829 p. 204), di Siena, dove con unico esempio si rinvenne un campanellino a filigrana d'oro che forse servì per orecchino (*Not. di scavi* 1876 p. 135), di Corneto (Raoul-Rochette *Troisième Mémoire* p. 97) e di Poggio Renzo vicino a Chiusi (Gamurrini appresso Conestabile *Sopra due dischi* ecc. *Mem. d.*

*Accad. di Torino* ser. 2. t. XXVIII p. 28 n. 5). Due di ferro immessi in un anello si ritrovarono in un sepolcro di Anfidena nel Sannio (*Not. d. scavi* 1877 p. 277-278), tre di bronzo in altro di Ruvo nelle Puglie (*Bull. d. Inst.* 1834 p. 38), e non molto lungi da Roma, in una tomba della via Cassia un campanello fu trovato appeso al collo di uno scheletro (Gamurrini *Bull. d. Inst.* 1878 p. 82), e a Castelmadama dentro un sontuoso sepolcro di marmo un campanello di bronzo fu trovato con un balsamario di vetro ed una lucerna. In questa enumerazione omisi quelli che con certezza non sappiamo se siano stati ritrovati in sepolcri, ma questi che ho accennato, bastano a dimostrare, quanto l'uso ne fosse generale e si prestasse fede a siffatta superstizione, credendo liberare i defunti dall' effetto del fascino con questo amuleto, e come si debba credere che molti di quelli che si recano in commercio vengano da sepolcri.

Quelli però che finora apparvero ornati di epigrafi, secondo che furono enumerati dal ch. P. Garrucci (*Civ. catt.* vol. III. ser. X. p. 214), non erano che sette, ai quali ora sono da aggiungere i due nuovi venutici dal sepolcro della via Prenestina. Questi differiscono dagli altri per maggiore grandezza e per materia, perchè invece di essere di metallo, sono di terracotta, di che abbiamo un confronto con vari campanellini ritrovati in un vaso cinerario di Peccioli, vicino a Volterra, che furono descritti di terra molto friabile, leggera e di color verde pendente al turchino vivacissimo (*Bull. d. Inst.* 1829 p. 204). La materia di cui erano formati, non fu riconosciuta e lasciata siccome incerta, ma le parole con cui venne descritta, pel confronto di altri simili fittili, fanno conoscere ch' erano di terra e d'opera alessandrina ; tanto più, che dall' Egitto sembra venuto in Italia l'uso dei campanelli amuleti.

Sul primo dei due campanelli si legge, come già dissi, ΕΥΠΛΟΙ, che in senso figurato esprime buon augurio per chi imprende un' opera rischiosa o difficile, e colla voce ΕΥΤΥΧΙ, che è nella parte avversa, gli si desidera buona fortuna. Colla prima voce corrisponde nel latino un graffito di Pompei in cui si legge *optet ut bene naviget* (*C. I. L.* IV 1410. Garrucci *Graffiti* XIX 1), e un' altro del cimetero di Callisto, nel quale la formola *cum suis bene naviget* pare usata in senso proprio, augurando prospero viaggio a chi veleggiava per l' Africa (De Rossi *Roma sotterr.* II p. 17), come in un bassorilievo vaticano ΕΥΠΛΟΙΑ ΤΩ ΣΤΟΛΩ scritto sotto alle due figure di un porto (*Corrid. delle iscr. compart.* XIIII) esprime il voto di felice navigazione alla *classis alexandrina* che trasportava il frumento dall' Egitto a Ostia, donde proviene il marmo (cf. Lumbroso *Bull. d. Inst.* 1878 p. 67). In senso allegorico il corso felice della vita si vede espresso in un anello del sig. Alessandro Castellani, nel quale sono incastonate due gemme, l'una delle quali rappresenta una nave a vela spiegata, geroglifico di ΕΥΠΛΟΙ, e l'altra ha inciso a rilievo la voce ΕΥΤΥΧΙ, che augura buona fortuna e compie il voto col motto DVLCIS VIVAS detto alla persona a cui si donava. Potrei arrecare altre di siffatte allegorie (cf. Lacour-Gayet *Graffiti figurés* nelle *Mélanges d'arch. et d' hist.* Rome 1881 p. 245); ma parmi conveniente di non omettere il monumento seguente, perchè da esso meglio si conosce, quanto il senso allegorico di *navigare* fosse popolare fra i Latini. In una tavola lusoria portata da Roma a Firenze in casa del conte Rinuccini (Cod. Casanat. XVI, sch. del Giorgi; Passionei cl. 1 p. 8, 22; Donati II p. 307, 4; Orelli 2586) è graffita nel mezzo una nave, alla quale quinci e quindi è disposta nel solito modo la leggenda

*vi*CTOR VINCAS
NABICE (nave) FEELIX
SALBVS REDIAS

nella quale *nabice feelix* risponde ad ΕΥΠΛΟΙ, e si compie l'allegoria con *salbus redias*, augurando al giocatore di riuscir vincitore e salvo dai pericoli e dai danni del giuoco. Le due voci greche che vedemmo sul primo dei due campanelli, si corrispondono egualmente sopra un marmo funebre di Roma, nel quale la defunta saluta da principio i lettori colla formola ΕΥΤΥΧΕΙΤΕ, e in fine con quella di ΕΥΠΛΟΙΤΕ (Matranga in Diamilla *Mem. numismat.* p^e sec. p. 55, 1).

Il secondo campanello, di egual fattura del primo, non si distingue da questo che per la diversità dell'epigrafe. Da un lato è ΝΙΚΑ, *vince*, che è augurio di vittoria in un certame o gara qualunque, e già apparve scritto sopra altri due (*Bull. d. Inst.* 1877 p. 84; *Commentat. in honor. Th. Mommseni*, Berolini 1877, p. 556; Garrucci l. c.) ed è frequente sui contorniati, che come i campanelli servivano ad allontanare il fascino dai cavalli e dagli agitatori circensi. Ma nuovo è il motto che leggesi sul lato opposto ΠΡΕΠΙ СΟΙ, *te decet*, col quale si afferma che meritamente si augura la vittoria alla persona a cui si destinava. E questa acclamazione riscontra con quelle di *aequum est*, *iustum est*, con cui il senato salutò l' elezione di Balbino e di Massimo (Capitolin. ed. Jordan II p. 53) e fu accolta quella di Gordiano avvenuta in Africa (ib. p. 30).

La somiglianza che è fra queste epigrafi e quelle dei campanelli circensi, fa conoscere che quelli di terracotta erano imitati da quelli di bronzo e ne ritene-

vano le iscrizioni, le quali essendo divenute di uso solenne per rimuovere il fascino così dai cavalli come dagli aurighi, credevasi che avessero eguale virtù, ed allontanassero dai defunti ogni sorta di malìa che ne turbasse la quiete. Forse ancora si chiudevano nelle tombe come amuleti, che essendo stati cari al defunto, e dai quali si credette preservato quando viveva, gli volle chiusi con sè nel sepolcro, sperando di essere da essi preservato da ogni maligno influsso anche dopo la morte.

Per compiere questa illustrazione rimane a dire che nel secondo campanello sopra ΠΡΕΠΙϹΟΙ è un segno rilevato impressovi a bello studio, che ha l'apparenza di una verga o scudiscio. Se ciò, come pare, è vero, quantunque lo scudiscio possa essere simbolo di minaccia e di percossa, e perciò fosse atto a servire da amuleto, nondimeno avendo chiara relazione colle corse del circo, si ha altra prova che i campanelli funebri fossero copie di quelli che portavano seco gli agitatori. Imperocchè questi nei monumenti (Ersilia Lovatelli *Di un ant. mosaico*, Mem. Acad. dei Lincei, estratto p. 7) e nelle corse descritte da Omero (Il. Ψ 362, 384, 500) e da Virgilio (*Aen.* V 579) hanno in mano il *flagellum*; ma se questo era opportuno a condurre le quadrighe, propria dei cavalieri era la *scutica*, o la *ferula*, che Senofonte chiama *ῥάβδον* (*de re eq.* 8, 4) e che Marziale col nome di *virga* attribuisce ai corridori arabi (IX 23, 14); e questa *virga* o *scutica* è portata da quelli che correndo di gran corsa sono impressi sopra i denari di L. Calpurnio Pisone (*Cohen* p. 70 n. 13).

Se in fine questi campanelli non esprimono che auguri di felicità e di vittorie, che più non hanno luogo coi morti, è chiaro che non si possano credere altro

che amuleti, quali sono gli altri oggetti che furono ritrovati con essi. Ad ogni modo non sarà stata opera vana l'avere descritto e illustrato il sepolcro di *Acqua bollicante*.

*N. B.* Fu creduto opportuno di pubblicare nella tav. *U.* 6 il disegno al vero del campanellino d'oro che fu trovato sull' Esquilino nel 1873, del quale si legge l' illustrazione negli *Annali dell' Instituto* 1875 p. 50-68, e che allora non si potè far disegnare, perchè già era stato portato a Parigi. Gli altri oggetti disegnati nella tavola sono a tre quarti del vero.

# SOPRA ALCUNI BASSIRILIEVI CHE ORNAVANO UN MONUMENTO PUBBLICO ROMANO DELL'EPOCA DI AUGUSTO

*(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. XXXIV-XXXVI; tavv. d'agg. V, W)*

Tre anni or sono pubblicai una scoperta [1] che incontrò il plauso di vari archeologhi, cultori specialmente delle cose romane. La soddisfazione dell'ottenuto successo fu anche maggiore, perchè allora il mio ragionamento non potè esser corredato della pubblicazione dei bassirilievi; ne feci però la promessa, ed oggi posso adempirla, mercè la solerte premura dell'Instituto archeologico, presentando al pubblico le tavole dei bassirilievi medesimi, dovute all'assidua diligenza del valente sig. F. de Sanctis, ed aggiungendo pochi altri schiarimenti. Non avendo che ben poco a modificare di ciò che dissi allora, rimando a quello scritto il lettore che volesse conoscere gli argomenti con i quali ho creduto di provare, che tutti quei bassirilievi abbiano fatto parte di un suntuoso monumento pubblico, eretto in prossimità dell'orologio di Augusto, ove oggi sorgono la chiesa di S. Lorenzo in Lucina ed il Palazzo Fiano: monumento che molto probabilmente era l'*ara Pacis Augustae*, costituita da Augusto nel Campo marzo *a. d. IV. non. Iul.* 741, e dedicata *a. d. III. kal. Febr.* 745 u. c.

Ora avendo sott'occhio le tavole disegnate secondo gli originali, non fa bisogno spender parole per dimostrare l'identità della fattura, dell'arte e delle proporzioni di

[1] *Miscellanea Capitolina. Instituto archaeologico centum semestria feliciter peracta gratulantur iuvenes Capitolini*, Romae 1879, p. 11-16.

questi rilievi riprodotti sulla tavola doppia XXXIV e XXXV; come pure niuno potrà dubitare dell'origine comune dei rilievi più piccoli 1, 2 e 3 nella tav. XXXVI. Sulla tav. doppia ho fatto aggiungere altri disegni antichi, per mostrare i rilievi senza i restauri eseguiti in tempi posteriori. Quei disegni poi presi nel cinquecento, la più parte dalla medesima mano, e sulla medesima carta, al medesimo luogo, serviranno di prova ulteriore, se mai abbisognasse, della origine comune dei bassirilievi in discorso.

Sulla tav. XXXIV. XXXV si veggono riprodotti sette bassirilievi di altezza, artificio e provenienza comune. Essi rappresentano uomini togati, fra' quali alcuni alti funzionari pubblici, littori e camilli, parecchie donne, fanciulli e fanciulle. Generalmente le figure si avanzano due per due e poste quasi tutte di profilo, cosicchè il rilievo artisticamente offre due piani, l'uno anteriore con le prime figure della coppia in rilievo più elevato, l'altro posteriore con le seconde, meno visibili e poco sporgenti dal fondo, e perciò alcune volte meglio conservate.

Il soggetto non ammette discussione, poichè tutto l'apparato indica gente che va processionalmente ad offrire un solenne e pubblico sacrifizio. I rilievi 1-4 sono i più rovinati, forse perchè erano più esposti sia al passaggio pubblico sia alle intemperie; più conservati invece sono gli altri 5-7, forse perchè più nascosti. Ammettiamo per un istante come stabilito che i rilievi avessero servito ad ornare un' ara monumentale e quadrilunga di forma simile, benchè molto più piccola, a quella magnifica p. e. che fu ritrovata poco fa a Pergamo, un'ara che fosse eretta dove oggi sorge il palazzo Fiano; allora i rilievi 1-4 probabilmente occupavano uno dei lati lunghi, quello cioè verso levante, che rasentava la via Flaminia; gli altri poi ornavano il lato

opposto voltato verso ponente e verso quella piazzetta sulla quale si ergeva l'obelisco di Augusto [1]; le due processioni venienti ambedue dalla città, ma separate l'una dall'altra, si avanzavano verso l'entrata dell'ara situata verso nord [2], per riunirsi ed offrire insieme un sacrifizio solenne dedicato per il felice ritorno di Augusto che dal settentrione rientrava in Roma per la porta Flaminia [3]. Di già nel cinquecento si capiva, che dove fosse rappresentata una siffatta processione, necessariamente vi dovrebbe essere pure il sacrifizio e supponendo che ne fossero conservate due parti ne' rilievi 1 e 2 della tavola seguente, furono combinati il rilievo 5 della tavola doppia col rilievo 3 mediante il rilievo 2 della tavola seguente, mettendovi nel mezzo alcune figure ed un' ara ardente. Questo ristauro impossibile ci vien posto sott' occhio da una incisione anonima della fine del cinquecento, della quale ho veduto una copia nella Biblioteca Barberini X 1, 5 fol. 251, il cui disegno originale (così pare) si trova in Londra fra i preziosi disegni posseduti dal sig. A. W. Franks (fol. 228). Siccome questo ristauro non può essere stato ideato che dopo l' acquisto de' rilievi tav. XXXIV-XXXV, 5 e XXXVI 2, fatto dal cardinal Medici nella vendita della Valle-Capranica nel 1584, ma prima che i medesimi fossero messi al posto nella facciata del palazzo, così ho espresso già altrove [4] il parere, che quella incisione ci presenti un progetto di ristauro ordinato dal cardinal

[1] Vedi *Misc. Cap.* p. 14.

[2] Non essere necessario che l'entrata di un'ara siffatta sia voltata verso oriente, lo dimostra l'ara di Pergamo. Del tutto indipendente dalla orientazione dell'edificio è quella della vera ara nel mezzo: basta ricordarsi della situazione dell'ara p. es. ne' così detti templi di Venere e di Esculapio a Pompei.

[3] Vedi *Misc. Cap.* p. 15.

[4] Matz *ant. Bildwerke in Rom* III. p. 26.

Medici, ma poscia rigettato, forse perchè gli artisti dovettero accorgersi dell' impossibilità di esso. Un avanzo però ne è rimasto, ed è l' ara ardente che si vede tuttora aggiunta in istucco a destra del rilievo XXXVI 2.

Quella combinazione era impossibile, prima perchè le misure differivano, il sacrifizio offrendo proporzioni un poco più piccole: è vero che tanto questo rilievo quanto l' altro compagno sono rotti di sopra e di sotto, ma un terzo compagno, tav. XXXVI 3. 3ª, il quale nel 1859 fu trovato sotto il palazzo Fiano, ci offre l'altezza esatta di metri 1, 53, mentre i rilievi colla processione hanno metri 1, 60 in circa. Da quest' ultimo pezzo poi possiamo rilevare il fatto, che i rilievi della tav. XXXVI, che sull' altro piano sono ornati di festoni, non erano incastrati nelle mura di cinta, ma invece erano destinati a stare liberi, esposti agli occhi da ambedue i lati: la più naturale supposizione, a cui io aderisco volentieri, è quella esternata dal Jordan [1], che cioè questi rilievi abbiano servito da balaustrata, della scala forse che conduceva sul piano elevato dell'ara. Concesso questo, la scala non potrebbe esser messa nel corpo dell' ara stessa, come a Pergamo, ma era libera, come p. es. nel santuario di Capua [2]. Così l'ornato della scala dall' un canto non formava una parte del medesimo corpo architettonico, dall' altro però que' rilievi che ornavano la parte esterna della balaustrata, potevano benissimo servire da complemento intellettuale, per così dire, della processione che si avvicinava dalle due pareti dell' ara stessa, o piuttosto

[1] *Jahresberichte über die Fortschritte der class. Altertums-Wissenschaft* V (1879) p. 410; sull' analogia de' plutei sul Foro, citati dal Jordan, preferisco di tacere dopo le congetture esternate dal Marucchi nel *Bull. dell'Inst.* 1881 p. 10.

[2] *Bull. dell'Inst.* 1878 p. 17.

del recinto, mentre sulla parte interna i festoni pendenti dai bucrani colle patere rituali ne' segmenti formavano un ornamento non meno adatto per una scala che conduceva nell'interno d'un santuario. S'intende che la base tanto dei rilievi che ornavano i lati dell'ara, quanto quella della balaustrata dovevano essere uguali ed ambedue a livello del piano elevato dell'ara stessa.

L'altezza di questa non saprei indicarla neanche per congettura: solo mi par certo, che al disotto delle processioni vi doveva essere una parte semplice dell'ara non troppo piccola: forse questa era più alta sopra i due lati lunghi, mentrechè la parte deretana, situata verso mezzogiorno e verso la città, per non parere troppo nuda, era ornata in modo diverso, di bellissimi rabeschi cioè, molto caratteristici per l'epoca augustea, rinchiusi fra due pilastri pure riccamente rabescati, de' quali sotto il palazzo Fiano, tanto nel 1569 quanto nel 1859, si sono ritrovati de' frammenti assai considerevoli, che si veggono riprodotti nelle due tavole aggiunte *V*, *W*; sono blocchi di marmo di un diametro sì grande, che viene esclusa l'idea, che questi ornamenti siano stati combinati col corpo architettonico ad analogia del sistema d'incrostazione: essi formavano invece una parte intrinseca delle mura. La loro altezza è di metri 1,80 (tav. d'agg. *V* 1; tav. *W* 4); sulla tavola *V* 2 vedesi disegnata la parte superiore destra col pilastro, la quale per caso si trova tra i frammenti nel palazzo Fiano, ed una parte dello zoccolo, tanto della parete quanto del pilastro. Adornando così la facciata deretana si evitò nel medesimo tempo quella difficoltà che anche Fidia nel fregio occidentale del Partenone preferì di evitare piuttosto che sciogliere. Anche di una cornice che coronava sia il corpo dell'ara, sia la balau-

strata e di *lacunaria*, d'un portico forse simile a quello di Pergamo, si trovano dei frammenti nel palazzo Fiano.

Ricostruire però un monumento di sì raro genere già era cosa assai difficile per la grande ara di Pergamo, benchè gli scavi istituitivi da' nostri architetti con somma cura e diligenza mettevano a disposizione un materiale cento volte più ricco e cento volte più utile, perchè metodicamente guadagnato, di quello che fornivano gli scavi pochi e casuali istituiti sotto ed in vicinanza del palazzo Fiano. Avrei chiesto l'aiuto di architetti valenti, se avessi potuto nutrire la menoma speranza di veder ricostrutto col materiale esistente quel monumento augusteo in guisa che almeno i punti cardinali potessero mettersi fuori di dubbio: ma gli elementi mancano pur troppo, e perciò sulle pagine precedenti non ho voluto che soddisfare alla curiosità del lettore, che potrebbe domandarmi come, secondo la mia immaginazione, erano forse disposti i diversi generi di bassirilievi che si vedono riprodotti sulle tavole de'Monumenti e degli Annali. Speriamo che in futuro qualche altro scavo metodico vi porti un po' più di luce.

A negare la probabilità che oltre i sacrifizi riprodotti sui rilievi della tavola XXXVI vi sia stato espresso un altro sacrifizio, uguale in proporzioni alle due processioni, sono indotto prima dalla considerazione, che allora per i rilievi più piccoli probabilmente si sarebbe prescelto un altro argomento, mentre del resto la rappresentanza attuale dei medesimi benissimo può aver servito da scopo comune per le due processioni, seppure si voglia adottare un collocamento simile a quello che ho proposto nelle pagine antecedenti. In secondo luogo metto l'assoluta mancanza di un pezzo d'una rappresentanza siffatta; in terzo luogo la circostanza, che il rilievo 4 della tavola doppia certamente ci presenta la

fine della processione che va a destra: vi si è conservato il margine destro un poco incurvato, nè vi è più traccia di altra figura che precedesse il primo uomo togato.

Per la disposizione dei rilievi 1-4 il 4 è assai importante; al 4 feci precedere 3 per non separare i togati; ad esso per l'istesso motivo il 2; col quale non so se originariamente l'1 abbia formato un insieme: non posso che esternare questo sospetto, perchè non può essere fondato che sopra i due disegni antichi. Fra 2 e 3 è certo che vi manchi almeno una tavola; l'istesso vale dell'intervallo fra 3 e 4. Secondo l'analogia di questa processione facilmente si può indovinare la disposizione dei tre rilievi che dell'altra si sono conservati. Il 5 occupa il primo luogo, prima perchè presenta i precedenti già arrivati, poi perchè fra gli altri si ferma lo stesso imperatore Augusto, circondato dai suoi famigliari più interessati e dai littori. Ho messo il 6 in secondo luogo, prima perchè vi si vedono ancora tre *flamines* ossiano altre persone appartenenti al culto, poi perchè forse vi abbiamo il principio, cioè la prima persona, della famiglia imperiale (*domus divina*), alla quale si sono attribuiti anche quegli uomini, donne e fanciulli, che formano il soggetto dell'ultima tavola 7. Tanto fra il 5 e 6 quanto fra il 6 e 7 manca almeno una tavola.

Se giustamente sui numeri 5-7 abbiamo riconosciuto il *princeps* col suo corteggio, nel quale viene compreso il personaggio del culto, e poi la casa imperiale, dall'altra parte, secondo ogni probabilità, dobbiamo riconoscere i rappresentanti del senato e forse di altri magistrati, ed alla fine i rappresentanti del popolo, cioè uomini, donne e ragazzi.

Ora mi accingo a dare l'elenco dei singoli rilievi, aggiungendovi quelle poche osservazioni che sono ne-

cessarie per constatare od illustrare qualche fatto singolare, e per additare quei punti per i quali è necessaria ancora altra luce. Del resto chiunque vorrà studiare questi rilievi, potrà ora servirsi de' propri occhi.

## Tav. XXXIV–XXXV

1. Roma, P. Aldobrandini pubbl. da F. A. Visconti *Indicazione antiquaria delle sculture esistenti nella Villa Miollis*, Roma 1814, let. IV e riprodotta secondo quella incisione, poichè il marmo originale sembra scomparso (vedi il mio elenco delle antiche sculture tuttora esistenti nel palazzo e giardino Aldobrandini in Matz *antike Bildwerke in Rom* III p. 295). L'ultimo archeologo che l'ha veduto, incastrato nel muro del cortile dirimpetto alla scala del palazzo, fu l'Urlichs nel 1835 (*Beschreibung der Stadt Rom* III 2, 396). F. A. Visconti, facendo menzione di questo rilievo l. c. p. 34, 129 e p. 118–120, afferma che era già nel palazzo Ottoboni, cioè l'attuale palazzo Fiano al Corso. Quando sia stato acquistato, sia dagli antichi possessori del palazzo, sia dal generale Miollis, Visconti non lo dice; siccome però secondo la sua testimonianza il ristauro fu eseguito dallo scultore Malatesta, così pare più probabile che l'acquisto sia stato fatto dal Miollis per abbellire il cortile del palazzo: nell' inventario Pamfili–Aldobrandini dell'anno 1709 (*Documenti inediti per servire alla storia de'musei d'Italia* III p. 141) non si potrebbe identificarlo che con una delle « sette tavole grandi di marmo di bassirilievi istoriati con diverse figure », le quali erano incastrate nella facciata occidentale del palazzo, verso il giardino; essendone ora scomparse le altre tutte, egli parrebbe poco probabile, che una ne fosse rimasta nel palazzo ed incastrata altrove. Che

questo rilievo appartenga alla medesima serie dei seguenti, è un fatto che viene accertato dalla provenienza comune: lo si sapeva già nel cinquecento, poichè nel codice Orsiniano il disegno si trova eseguito dalla medesima mano, sulla medesima carta e sulla medesima scala con gli altri. Esso venne compreso con quelli nel medesimo sistema di una numerazione particolare, la quale non comprende che questi rilievi, de' quali ognuno si vede distinto d'un numeretto appena visibile nel superiore angolo sinistro; tali numeretti nel mio elenco de' disegni si veggono rinchiusi in parentesi quadra. Questo rilievo per un caso strano, forse perchè pareva troppo frammentato sia al granduca, sia al cardinal Medici, rimase nel palazzo Peretti–Ottoboni–Fiano; rimase dico, perchè trovandosi disegnato nel medesimo tempo co' rilievi acquistati dal cardinal Ricci di Montepulciano pel granduca, senza dubbio fu scoperto nel 1569 pure insieme con gli altri: quelli furono disegnati, quando i rilievi già erano passati nel possesso Mediceo, perchè i rilievi 3 e 6 già erano stati segati per ordine del cardinal Ricci[1]. Quando un altro disegnatore venne un poco più tardi a copiare i medesimi rilievi Medicei, non trovò in Villa Medici il rilievo Aldobrandini: poichè questo, mentre esiste fra' disegni Orsiniani, manca fra que' conservati nel secondo volume della collezione a Windsor-Castle[2]. È chiaro dunque,

[1] Dütschke *antike Bildwerke in Oberitalien* III p. XII.

[2] Sopra il cod. Vat. 3439, già posseduto da Fulvio Orsini, vedi Matz *Gött. Nachr.* 1872 p. 54; Trendelenburg *Ann. d. Inst.* 1872 p. 76; Jordan *Forma Urbis Romae* p. 2; sopra i codici di Windsor-Castle Michaelis *arch. Zeit.* 1875 p. 66; Matz *antike Bildwerke in Rom* III p. 290; sopra i disegni del sig. A. W. Franks a Londra: Matz *archaeol. Zeit.* 1874 p. 34; *antike Bildwerke in Rom* III p. 293. I disegni relativi della collezione di Windsor-Castle mostrano una mano della fine del cinquecento.

che il rilievo Aldobrandini, benchè forse compreso nell'acquisto Mediceo, fu lasciato al luogo del ritrovamento, e che il disegnatore del codice Orsiniano copiò i rilievi prima di quello del codice di Windsor – fatto che si rileva anche dalla combinazione già eseguita de'rilievi 3 e 6 su' disegni di Windsor – e forse prima che fossero trasportati in Villa Medici.

*Disegno*: [1] cod. Vatic. 3439 fol. 93; inciso tav. XXXIV, XXXV 1ª secondo una fotografia presa dall'originale.

2. Firenze, Uffizi (Dütschke 32) [6.53,410,473][1]. La pubblicazione è fatta secondo la fotografia Brogi 4086 confrontata da me coll'originale, coll'aiuto della scala, avendo la descrizione del Dütschke in mano, nel 1877. Fu trovato coi numeri 3, 6, 7, e probabilmente anche con 1 e col 2 della tav. XXXVI, nonchè col rilievo tav. d'agg. *V* 1, sul sito del palazzo Fiano nel 1569, acquistato pel granduca dal cardinale Ricci di Montepulciano (Dütschke *antike Bildw. in Oberitalien* III p. XII), incastrato in Villa Medici « nel prospetto sotto il boschetto » (*Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia* IV, 77,) e trasportato da Roma a Firenze per ordine del granduca nel 1780 (*Docum.* l. c.).

*Disegni*: [5] cod. Vatic. 3439 fol. 95 inciso tav. XXXIV, XXXV 2ª secondo fotografia presa dall'originale; Windsor II 22 (pure senza ristauro).

Le parti ristaurate si scorgeranno meglio dal disegno antico e dalle linee punteggiate nell'incisione stessa,

[1] Con questi numeri vengono significati i sistemi di antica numerazione, i quali ancora si scorgono sugli originali. Il primo numero è quello visto o fatto dal Carradori; il secondo esiste sulla costa dei rilievi; il terzo (combinato di due) è quello dell'inventario Pelli del 1784; il quarto (combinato di due) significa classe e numero dell'inventario Corsi del 1825. Eccetto quello di Pelli gli altri si vedono indicati sul marmo stesso.

che non dalle parole poco esatte del Dütschke. Bisogna premettere in generale, che le descrizioni che quel dotto ha dato de' nostri rilievi, sono molto criticabili; il confronto però di queste pubblicazioni, fatte con ogni cura, e de' disegni antichi, basterà per chi vuole rettificare le di lui parole: a me non piace di entrare in questo luogo in osservazioni polemiche di poco conto. Più sopra ho già accennato la probabilità che questo rilievo abbia preceduto immediatamente il n. 1: non posso sostenere questa congettura che colla possibilità offerta dai disegni, e colla circostanza che l'ultima figura del nostro rilievo certamente era una donna, preceduta da un fanciullo e da altri familiari; pare dunque che su questa tavola terminava la processione de' magistrati. Osservo ancora in ispecie, che la mano destra della figura in fondo sporge fuori del manto semplicemente, senza tenere nulla: ciò che il Dütschke ha preso per un lituo, non è altro che il numero 6 dipinto della prima numerazione; è certo che la prima delle due sole teste conservate non era coronata d'alloro. L'altra figura nel fondo colla testa conservata voltata indietro è tutta antica e forma una parte integra del rilievo. Il piccolo rotolo che tiene in mano l'uomo di mezzo, è antico; non è rifatta che la parte esteriore del dito indice. Della terza figura principale, non ostante che la testa sia moderna, una foglia della corona d'alloro è antica. Dal disegno si può rilevare che alcune parti, conservate ancora quando il disegno fu eseguito, poscia furono rotte, forse nel trasporto, e rifatte dal restauratore; così p. es. il braccio destro del fanciullo, di cui ora non vi è di antico che le punte delle dita, il braccio destro dell'uomo che lo precede, il dito indice della seconda figura principale e le dita della sinistra della medesima ed altre piccolezze.

3) Firenze Uffizi (Dütschke 31) [4] (la metà destra) 5 (la metà sinistra). 6. 3,3.11,472. Pubblicate e combinate con 7 sono le ultime figure a sinistra, fino al camillo, questo compreso, da Bartoli *Admiranda* tav. 14. Per le altre indicazioni vedi al n. 2. Fotografia Brogi 4087.

*Disegni:* [3] (la metà destra) [7] (la metà sinistra)] cod. Vatic. 3439 fol. 96[3]. fol. 94[7]; pubblicato n. 3ª secondo fotografia presa dall'originale. – Windsor II 23 (riunito); – A. W. Franks 228: escluso il camillo e le figure che lo circondano; a destra però si vede aggiunto il sacrifizio tav. XXXVI, 2 (v. p. 324) e poi 5 di questa tavola; e ben si combina con questo supplemento arbitrario, che anche tutte le teste vi siano supplite (la testa della seconda e terza figura principale voltate indietro, della terza e quarta velate), ed un ramo d'alloro dato in mano alla prima figura secondaria.

Questa tavola fu segata dietro la figura col capo velato, per ordine del cardinal Ricci; pare però che sia stata ricomposta giustamente. Nella parte sinistra vi è molto ristauro, ma un accurato esame dell'originale ed il confronto del disegno intiero mette fuor di dubbio i fatti che dietro al camillo stava una figura secondaria e. f. col volto un poco, ma non molto, in profilo verso sinistra. Poi viene un' altra coppia simile alla precedente, un togato, il quale camminando verso destra eleva la mano destra, ancora in parte conservata, mentre nella sinistra teneva il ramo d'alloro; era accompagnato da un altro, del quale però oggi non vi è più traccia, eccetto alcune pieghe del manto, che stanno in connesso col braccio destro della figura secondaria precedente: quella testa coronata nell'angolo sinistro, che al primo sguardo ha tutta l'apparenza antica, consiste di due ristauri moderni, fatti in tempi diversi. Il camillo porta un ricinio ma senza verun ricamo; sull'acerra si scorge la parte ante-

riore d'un bue (il disegnatore del disegno Windsor credette di vederne due); il suonatore di tibia è vestito di tunica e di toga tirata sopra la testa; la faccia è rotta, come quella della figura dell'altro lato, la quale alza la patera con ambedue le mani. Anche le figure principali della terza e quarta coppia portavano rami d' alloro nella mano sinistra. La figura secondaria della quarta coppia ha tanto sofferto dal segamento, che della parte superiore non vi è rimasto più nulla di antico. La sola testa conservata è quella all'angolo destro, quella cioè del secondo della prima coppia.

4) Roma, Cortile del Belvedere. Pubblicato dal Visconti, *Mus. Pio-Clementino* V 32. La nuova pubblicazione è fatta secondo un disegno preso dall'originale. Intorno alla provenienza Visconti ci narra: « era già nel giardino interno del palazzo degli Ottoboni al Corso. Donde siasi dissotterrato si ignora. » Per ulteriore conferma della prima notizia può servire un gesso, cavato probabilmente in occasione della cessione dell' originale al Vaticano sotto Pio VI, che si trova incastrato nella parete occidentale di una rimessa del palazzo Fiano a sinistra di chi entra dalla via in Lucina. Che provenga poi dal sito stesso, è provato dall' identità di arte e di misure cogli altri rilievi simili. Ho sbagliato supponendo nelle *Miscell. Capit.* p. 13, 1 l' identità di questo rilievo con uno ritrovato ivi nel secolo passato, a' tempi di Severoli (*Dissertaz. dell' Accad. di Cortona* I 114) « a tempo nostro fu scoperta una tavola in bassorilievo nel cavare i fondamenti del palazzo Peretti », poichè il rilievo in discorso già era conosciuto nel seicento, siccome ne esistono due disegni antichi. Quello del Severoli pare perduto, come tanti altri.

*Disegni*, presso il sig. A. W. Franks, tutti e due provenienti, come pare, dalla collezione del Pozzo per

mezzo della collezione Townley. Num. 71 (antico numero): prima del ristauro, ma son accennate con lapis le teste poi ristaurate; solo le due teste conservate sono lievemente disegnate con inchiostro. Disegno a penna con molta sepia. — Num. 236 (antico numero), colle teste ristaurate, ma in modo libero, diverso dall' attuale; disegno a penna in maniera sciolta. Questi disegni credo che siano stati eseguiti nella prima metà del seicento, il secondo forse un poco più tardi del primo.

Una circostanza singolare ed importante per chi vuole spiegare la processione si è, che un primo gruppo, il primo dell' intiera processione (v. s.), composto di due littori, due figure principali e due secondarie, viene separato dagli altri preceduti da un camillo colla patera e l'acerra — di cui l'ornamento in bassorilievo pure presenta i preparativi d'un sacrifizio – e da un κορυφαῖος, che precede col capo velato. È assai ovvia la congettura, che quelle due persone principali precedute da due littori ed accompagnate forse da due altri [1] siano i due pretori, accompagnati da quattro littori in tutto, a cui fa seguito il senato. È da osservarsi pure il fatto, che il primo littore porta il ramoscello d'alloro sì, ma nè i due supposti pretori, nè i primi fra gli altri rappresentanti del senato lo portano; poichè nè quell'oggetto che si vede nella mano del primo pretore, può mai essere stato un ramo, nè il seguente poteva averlo nella

[1] Il rilievo rappresentante gli *extispicia*, il quale ora si trova sul foglio 94 del codice Vaticano, è disegnato dalla medesima mano; ma non essendo compreso nel medesimo sistema di numerazione, è chiaro che stia fuori; mi par certo, che fu riunito quel disegno cogli altri da Fulvio Orsini solo per causa dell'argomento simile. Stilisticamente il rilievo che ora trovasi nel Louvre (Clarac 195, 311; Bouillon *Musée des antiques* III, *Basreliefs* pl. 27) appartiene ad un'epoca molto più tarda.

mano destra ora ristaurata, poichè quella era abbassata, mentre, dovunque vediamo que' ramoscelli, si portano colle foglie in alto, uso, senza dubbio, rituale. Se a ragione ho riconosciuto i due pretori su questa tavola, i due consoli, che non potevano mancare, probabilmente si trovano nel corteggio immediato del principe: posto questo, non avremmo difficoltà di riconoscerli sulla tavola seguente nelle due figure a sinistra e a destra dell'imperatore.

5) Roma, Villa Medici, incastrato nella facciata deretana del palazzo; Matz *ant. Bildw. in Rom* 3505. La pubblicazione è fatta secondo una fotografia presa dall'originale e con l'aiuto de' miei propri occhi e del sig. de Sanctis; – e potemmo servirci della scala grande de' pompieri. Dall' identità dell'arte e delle misure viene dimostrata la comune provenienza dal sito del palazzo Fiano anche per questo rilievo, benchè una conferma letteraria non esista. Il rilievo fu adoperato da Lorenzetto, quando fabbricò il cortile del palazzo della Valle-Capranica (Vasari *Vite* ed. Le Monnier VIII 213) insieme con sette altri bassirilievi, cioè coi numeri 3506, 3507, 3511, 3512, 3520, 3521, 3560 presso Matz *antike Bildwerke in Rom;* il cortile così adornato fu descritto da Aldroandi nel 1550 (Aldroandi *le statue di Roma* ed. 1556, p. 219, 220) e disegnato da Francesco d'Olanda (cod. Escor. *A/e y–b* e fol. 53) e da Girolamo Cock, il quale pubblicò il suo disegno, inciso che l'aveva, nel 1553. Nel 1584 questo rilievo ed i numeri 1 e 2 della tavola seguente passarono in possesso del cardinal Medici insieme con quasi l'intiera collezione della Valle-Capranica: *Documenti inediti per servire alla storia de' musei d'Italia* IV p. 378: « un sacrificio di mezzo rilievo con tredici figure alte p. 7 ciascuna figura ». Come i sette altri rilievi, così anche

questo venne adoperato di nuovo per ornare la facciata del palazzo di Villa Medici, ma prima si pensò di combinarlo con altri rilievi; vedi ciò che ne fu detto sopra p. 324.

*Disegni*: cod. Coburg. p. 465, 28 della descrizione di Matz *Monatsber. der Berlin. Akad.* 1871. La nostra pubblicazione n. 5ª fu fatta secondo un lucido preso dall'originale. Il disegno, eseguito probabilmente fra gli anni 1550 e 1560, mostra il rilievo già ristaurato, se possiam credere a Vasari, sotto gli auspizi di Lorenzetto stesso; che questi ristauri differiscano un poco, p. es. nel disegno delle gambe, da quelli che tuttora si scorgono sull'originale, eseguiti per lo più in istucco, sono inclinato a mettere sul conto del disegnatore, peraltro poco esatto, forse perchè il rilievo nel cortile del palazzo Capranica stava troppo in alto per essere veduto bene. Presso il sig. A. W. Franks 228 combinato con tav. XXXVI 2 e num. 3 di questa tavola; l'istessa combinazione si trova sur una incisione p.es. bibl. Barb. X 1, 5 fol. 251. (v. s.)

Per i particolari vedi Matz l. c. Ora non dubito più che le due teste siano aggiunta di mano moderna, benchè forse di origine antica. Del resto tutta questa parte anteriore col camillo non stà in connesso antico colla metà destra (vedi Matz l. c.) e perciò non si può affermare che abbia avuto quel posto originariamente; che provenissero però anche queste figure dall' istesso fregio, non vi è dubbio: arte e proporzioni sono identiche e il camillo col lare si combina bene col soggetto della processione pubblica d'Augusto; l'istesso motivo si vede espresso su un rilievo del Laterano presso Benndorf e Schöne *Lateran* tav. XIII 1 num. 486 e su un'ara del Vaticano (vedi Benndorf e Schöne l. c. p. 345 e Jordan. *Ann. dell' Inst.* 1862 p. 306). L'im-

peratore coll' apice e la corona d'alloro in testa è Augusto, non vi è da dubitare: viene circondato, come ho accennato più sopra, forse da due consoli ossia da altri alti magistrati e da' suoi littori. Che non fosse accompagnato da dodici littori, come p. es. l'imperatore Tito sul noto rilievo dell'arco, ma soltanto da un numero più ristretto, non è certo, ma probabile. La natura di questo fregio mi pare che contraddica ad una riproduzione esatta di un numero sì grande di littori, persone secondarie, de' quali gli ultimi doveano avere un posto sì lontano dall' imperatore, che un connesso artistico con questi non poteva esistere più.

6) Firenze, Uffizi, (Dütschke 35) [2] (la metà destra) [1] (la metà sinistra). 3. 3, 6 8, 475]. Pubblicato da Bartoli, *Admiranda* tab. 15. Per le altre indicazioni vedi al num. 2. Fotografia Brogi 4088.

*Disegni*: [4] (la metà destra) [6] (la metà sinistra), cod. Vatic. 3439 fol. 96 [4], fol. 95 [6]; pubblicato n. 6ª secondo fotografia presa dall'originale. – Windsor II 25 (riunito) – presso A. W. Franks: disegno a penna fatto verso il 1600 incirca, di maniera sciolta con un po' di ombra. La testa dell' ultima figura manca pure; la mano sulla testa del ragazzo è malintesa per un berretto frigio; sulla testa della donna la corona d'alloro è omessa (vedi l'originale); nella mano dell' ultima figura principale si scorge il ramo d' alloro ben indicato.

Questa tavola era segata così, che la maggior parte del vecchio col capo velato restava unita colla metà sinistra: la linea siegue il velo, divide la mano, taglia la gamba giusto nel ginocchio e va giù seguendo il lembo sinistro di certi panneggiamenti lunghi, che ivi si vedono. Dal confronto del disegno Orsiniano più chiaramente che dall' originale si può rilevare il fatto, che non è il resto d'un uomo ma d'una donna quello

a cui il fanciullo s' attacca; impossibile così com'è, sarebbe il connesso del panneggiamento sulla spalla sinistra con quello sopra la testa, nonchè mancherebbe di spiegazione la parte sopra il braccio sinistro; e quando lo scultore per ordine del cardinale ricompose falsamente questi pezzi, egli lavorò bene il piede sinistro, ma dimenticò di levare il resto della stola ch'aveva portato la donna trasformata in uomo. Così le due parti di questa tavola sono affatto da separarsi: la seconda può darsi che abbia fatto seguito immediato al num. 7, dove il resto d'una femmina ben si combinerebbe, purchè una striscia di alcuni centimetri si ritenga perduta col segamento. Il vecchio velato, che siegue i servi pubblici, il primo forse (più non possiamo dire) della casa imperiale, ho creduto un tempo che fosse Marco Agrippa, il genero e collega di Augusto, che giusto trovavasi di ritorno dall'Oriente, quando Augusto pure era tornato poco prima, in quell' istesso anno 741, l'ultimo della sua vita, ed allora fu dedicata l'*ara pacis Augustae;* ma la fronte è troppo alta e la parte inferiore del viso, benchè offra una carnosità non dissimile da quella di Agrippa, non sporge fuori in quella maniera caratteristica per esso (si confrontino in primo luogo le monete, composte da Bernoulli *Röm. Ikonographie, Münztafel* V 101-106 e la testa del Louvre ivi p. 256). Nelle *Misc. Cap.* p. 13 espressi l'opinione che fosse Giulio Cesare: ben si vede quanto sia difficile la determinazione di siffatti ritratti, quando si può dubitare fra fisionomie sì diverse! Ma questa mia opinione, benchè pienamente approvata da una autorità, qual è Giulio Friedlaender, ora non ardisco più di proporla con quella certezza, come p. es. l' identificazione dell' imperatore sulla tavola precedente con Augusto, perchè mi fa ostacolo la forma carnosa

del mento e della gola, quantunque molte altre particolarità convengano mirabilmente col busto farnesiano e con alcuni altri ritratti messi assieme da Bernoulli op. cit., come p. es. la forma della fronte, le rughe orizzontali e quelle verticali al disopra del naso, la formazione dell'occhio, le due rughe, che si stendono dal naso verso l'angolo della bocca, e la bocca, specialmente il labbro superiore; anche il taglio de' capelli è lo stesso. Vista la grande differenza che esiste fra i ritratti conservatici non voglio negare che possa essere Cesare divinizzato, preferisco però di non trarne alcuna conclusione.

L'altra metà dunque della tavola attuale non ha nulla che fare colla prima ora discussa; non parliamo poi della *regina sacrorum* di Dütschke; della medesima la parte anteriore del cranio, già rovinata quando fu copiato il disegno Franks, è rifatta in istucco. I disegni del codice Vaticano e di Windsor ci mostrano come era anticamente; soltanto di passaggio mi piace notare che la figura secondaria che impone la mano destra sulla testa del ragazzo che siegue la sua madre, è un uomo, non già una fante da bambini come afferma il Dütschke; l'ultima gamba è la gamba destra d'un uomo che andava innanzi.

7) Firenze, Uffizi (Dütschke 33) [3.4.3,5.9,474]. Pubblicato da Bartoli *Admiranda* tab. 14 (con alcune figure del num. 3, vedi questo) e recentemente assai bene da Dütschke nel programma liceale di Hamburg (*Gelehrtenschule des Johanneums zu Hamburg)* 1880 secondo l'istessa fotografia Brogi 4089, litografata dal valente C.F. Becker di Berlino. Per le altre indicazioni vedi al num. 2.

*Disegni*: [2] cod. Vatic. 3439 fol. 93 riprodotto n. 7[a] - Windsor II 24. - Presso A.W. Franks num. 226 (disopra): disegno a penna con sepia del seicento, a destra

completo come l'originale; a sin. pure si vede il resto de' capelli e della fettuccia di corona sull'occipite d'una figura precedente, il quale sull'originale esiste, e solo per isbaglio fu omesso nella nostra pubblicazione, mentre su quella di Dütschke si vede indicato, del resto non troppo esatto ed arbitrario nel supplire p. es. i ramoscelli nella mano dei fanciulli. – 226 (disotto): disegno a penna con sepia e creta indipendente dal precedente, del resto simile; mancano i ramoscelli arbitrariamente suppliti. - 233 molto simile al primo, ma senza i ramoscelli suppliti; la figura a sin. è disegnata, come se fosse intiera.

Questa tavola è segata dal lato destro, e, come sopra ho accennato, la seconda metà dell' antecedente forse anticamente vi fece seguito.

La prima figura secondaria, che non mostra affatto nè tratti senili nè attristati, avvicina alla bocca, la mano sinistra avvoltolata nel manto, come se volesse indicare il *favete linguis*. Il primo fanciullo nulla reggeva colla mano sinistra. Siccome il Dütschke nel testo illustrativo della sua pubblicazione ha rettificato l'opinione intorno al sesso de' fanciulli, così non fa d'uopo parlarne. Della ragazza la parte anteriore della testa è la sola moderna; l'occipite che è antico, mostra pure la corona d'alloro. L'ultima testa visibile è maschile; il panneggiamento nella metà inferiore appartiene alla donna seguente.

Dütschke nel suo testo esplicativo, nel programma di Hamburg, ha dato continuazione ad alcuni battesimi, in parte già accennati nel suo catalogo. Egli ora riconosce non solo Livia nella donna di mezzo ed Augusto nella ultima figura principale, benchè manchi ogni rassomiglianza del volto, e benchè, coincidenza che sarebbe più che strana, giusto questa testa manca

di quella tenia caratteristica per gli imperatori da Augusto in poi [1], mentre due altre teste sulla medesima tavola mostrano una fettuccia simile, ma prosiegue alacremente a ritrovare Antonia, Ottavia, e ne' ragazzi il piccolo Claudio, Germanico e Livilla e Druso, secondo Dütschke stesso già morto; di cui però il ritratto offre delle differenze sì evidenti nella formazione della bocca e del mento, che io non posso prestar fede alla somiglianza di due monete ne' gabinetti di Torino e di Firenze, citate dal Dütschke l. c. p. 4. not. 17. Sebbene a me pure sembra possibile che vi siano rappresentati membri della casa imperiale, anzi è verosimile, visto l'aspetto dignitoso di tutte le figure fino ai fanciulli ornati di bulla e corno, ed il loro carattere molto individuale; non ardisco però di proporre nomi certi. Giusto quest' epoca idealizzante dell' arte romana, di cui il carattere tanto differisce sì dalla precedente, che da quella del secolo d'Adriano in poi, è la più difficile per gli studi iconografici: la sola varietà dei medesimi ritratti sulle monete del secolo augusteo dovrebbe bastare a renderci cauti.

E. Q. Visconti parlando del rilievo del Belvedere si maraviglia, come alla considerazione di Winckelmann siano sfuggiti nel novero delle sculture romane i due rilievi simili pubblicati da Bartoli, che pure al suo tempo ancora si ammiravano in Villa Medici: « e per quanto abbia potuto quell'elegante copiatore dell'antico ritrar nel suo rame la nobiltà e maestria degli artefici, non basta ciò per riconoscerli, come veramente sono, di nulla inferiori in eccellenza a' più perfetti bassirilievi, che ci rimangono esprimenti cose romane, non esclusi

[1] Vedi Sallet *Comm. in hon. Mommseni* p. 93; *Zeitschr. für Numism.* V p. 245.

dal confronto nè que' degli archi di Tito, di Traiano, di M. Aurelio nè quelli, tanto a ragione rinomati, della colonna del secondo. »

La nostra pubblicazione darà un'idea sufficiente della composizione, ma per far spiccare meglio agli occhi i pregi artistici e le particolarità stilistiche altro ancora ci vorrebbe. È vero che anche in queste incisioni le singolarità bene si scorgono; è vero che non vi manca nulla di essenziale, che insomma le nostre tavole potranno servire da buona edizione critica, per così dire, di questo fregio augusteo, unico nel suo genere; ma vi manca quella somma interpretazione artistica, che oggidì si domanda dalle riproduzioni; quel certo non so che di grandioso nelle figure, nella fisionomia, quella morbidezza nell'esprimere le pieghe, molto caratteristica per ogni opera di quest'epoca, pur troppo non si può trovare sulle nostre tavole incise a bulino un po'secco, duro e stentato. Non voglio incolpare il sig. De Sanctis, artista sì abile e tanto benemerito di questa pubblicazione; poichè per lui già era cosa assai difficile di lavorare per lo più secondo le sole fotografie; anzi gli sono gratissimo per la sua molta fatica. Preferisco però di fare io stesso queste osservazioni anzichè di vederle fatte da altri; e colgo l'occasione per esprimere il voto che, quando un giorno si farà una pubblicazione generale de' rilievi pubblici romani, opera non meno necessaria che una raccolta d'iscrizioni, allora si adoperino altri processi, indipendenti dalla mano dell' incisore.

Più di quella processione dovevano essere graditi agli artisti i soggetti della balaustrata, scene di sacrifizio, che loro permettevano d'inventare azioni libere e vivaci, di riprodurre fedelmente la natura degli animali ed il brio de' giovani vittimarii, i quali colla forza

del corpo, e più ancora con quelle del genio umano sapevano sottomettere al loro potere la bestia.

Ecco i tre pezzi conservati del lato figurato della balaustrata.

Tav. XXXVI.

1) [1] Roma, Villa Medici incastrato nella facciata deretana del palazzo: Matz *antike Bildwerke in Rom* 3506; pubblicato da Bartoli *Admiranda* tav. 11. Per tutto ciò che riguarda questa pubblicazione e la provenienza del rilievo vedi quanto dissi al num. 5 della tavola precedente. Che questo rilievo ed il seguente provengano dal medesimo sito degli altri rilievi, risulta dall' identità delle proporzioni e del lavoro con quelle del n. 3 di questa tavola. Per i disegni antichi, i supplementi moderni, e la spiegazione vedi le mie osservazioni presso Matz op. cit.

2) Roma, Villa Medici, incastrato nella facciata deretana del palazzo: Matz *antike Bildwerke in Rom* 3507. Per tutto ciò che riguarda questa pubblicazione e la provenienza del rilievo, vedi ciò che dissi al n. 5 della tavola precedente ed al numero precedente.

3. 3.ª Roma, Palazzo Fiano. 3,ª presenta la parte opposta di 3; altezza, senza lo zoccolo, 1, 53, dello zoccolo 0, 31; trovato sul luogo nel 1859: *Bull. d. Inst.* 1860, 12-14 (Pellegrini); Matz *antike Bildwerke in Rom* 3508. Mentre p. es. su' rilievi di Traiano sul foro, i *suovetaurilia* si vedono indicati colla

[1] La scala della riproduzione de' rilievi 1-3 è presa un po' troppo grande: dovrebbe esprimere la differenza che esiste fra questi rilievi e gli antecedenti, mentre nell'incisione sembrano uguali di proporzione.

fila de' tre animali uno dietro l'altro, qui pare che il sacrifizio stesso venisse rappresentato come una scena viva, che si vede dinanzi agli occhi propri, sopra un fondo pittoresco preso dagli edifizi e dalla natura circostante: maniera che era propria, a quanto pare, dell' epoca di Augusto – mi rincresce di non conoscere di propria vista i rilievi di S. Remigio in Francia. Non vi domina però quel naturalismo dell' epoca posteriore, e neppure quello studio di prospettiva, che già ne' rilievi dell' arco di Tito ci sorprende: come tutta l'espressione lisippea[1] delle figure, così ha ancora un po' del greco la maniera semplice, come il fatto è indicato piuttosto che imitato, come della prospettiva si tiene sì poco conto, che il toro ed i due compagni non sono affatto in proporzioni col tempio, e che il tempio sopra la rocca cogli iddii dentro paia tanto vicino, mentrechè dal sito del palazzo Fiano, se mai è quello il luogo del sacrifizio rappresentato, il tempio doveva sempre stare assai lontano, tanto se fosse sul Quirinale, tanto sul Campidoglio, tanto, come ha congetturato il ch. Jordan, se fosse quello di Giove e Fauno nell'isola Tiberina. Lascio ad altri di sciogliere l'enimma topografico, che qui si nasconde: solo questo voglio affermare, che delle due deità quella a destra, secondo ogni probabilità, è Giove, essendo barbato, e portando manto e scettro in quel modo; l'altro più giovane, che gli occupa *proximos honores*, pure con scettro o asta e patera, preferirei di chiamar Marte, se mai fosse possibile di trovare un tempio dedicato a tutti e due; ma un tal tempio non esiste, nè sul Quirinale nè sul Campidoglio.

[1] Non occorre di fare in questo articolo ulteriori osservazioni sopra la storia del bassorilievo romano, storia interessantissima, ora tanto più, che abbiamo verificato per la prima volta gli stessi principii di stile e composizione nel fregio piccolo dell'ara di Pergamo.

Il Jordan, da me consultato, ha pensato alla *aedes Jovis et Fauni* [1], da Vitruvio annoverata come *exemplar prostyli*; ed è vero che contro la formazione dell'isola in guisa da monte non si può obbiettare niente di fronte alle note monete ed ai rilievi descritti presso Matz *antike Bildwerke* III 3522, 3523. Sarebbe però un fatto singolare, che un sacrifizio, il quale non si sta facendo p.es. presso il circo Flaminio, ma in un punto del Campo Marzo tanto lontano dall'isola, fosse rappresentato, come se tutto accadesse in faccia all'isola; ma non voglio dire l'ultima parola intorno alla località del sacrifizio, essendo conservato troppo poco di questi rilievi. L'unica indicazione della località, quell'ara composta da rozzi blocchi ammassati – che è interessante assai – e la quercia, non ci giovano granchè: la quercia era l'albero santo di Marte, e di Giove Feretrio [2], pure restituito da Augusto, ma non saprei che conclusione sicura trarne. Se sapessimo, che la scena del n. 3 fosse fra arce e Campidoglio, che il tempio del n. 1 fosse il gran tempio capitolino ossia quello di Giove Feretrio, allora, aiutati dalla destinazione di tutti i rilievi, potremmo forse andare più avanti, ma tutto questo per ora resta giuoco di fantasia – nuovo documento della nostra poca conoscenza de' monumenti pubblici urbani.

4) Roma, Villa Medici incastrato nella facciata deretana del palazzo: pezzo d'un festone, lungo 4,00, alto 1,53; Matz *antike Bildwerke* 3509. Un altro simile ivi pure. È l'istesso festone di cui si vede una piccola porzione in 3.ª La lunghezza di ognuno di questi pezzi ci fa sospettare, quanto fosse lunga l'intiera balaustrata, e quanto poca idea ce ne pos-

[1] Jordan *Ephem. epigr.* III p. 69; *Comm. in hon. Mommseni* p. 362.
[2] Preller-Jordan *Röm. Mythol.* I p. 109, 199, 336.

siamo fare dai tre pezzi conservati. Come questi due festoni vennero in possesso dei Medici, non sappiamo di certo; siccome mancano però nell'inventario della Valle-Capranica, così è assai verisimile che abbiano fatto parte di quell'acquisto che fece il cardinale Ricci nel 1569. Forse questi due festoni potranno servire a completare il numero di nove pezzi, che il cardinal Ricci asserisce di aver comprato, numero poi aumentato a 12 dopo segate tre tavole. Di questi nove il cardinale mandò un saggio al granduca (*Dütschke* l. c. p. XIII), e questo saggio, in conseguenza non mai disegnato da que' disegnatori romani che copiarono i pezzi rimasti in Roma, era il rilievo degli Uffizi n. 353 *Dütschke*, presso il quale p. 175 si può leggere la lettera: « il saggio che io dico mandarli è in due pezzi, dove vedrà una bella bizzarria che è tre figure, si crede che fossero fatte per tre elementi, cioè Aria, Acqua e Terra ecc. » Ho fatto torto al Dütschke, nelle *Misc. Capit* p. 14 not., sostenendo ch' egli abbia sbagliato nel metter assieme il bel rilievo di Firenze cogli altri ora ricomposti, purchè non si voglia credere che abbia formato un insieme o coll'uno fregio o coll'altro; una tale combinazione viene esclusa per la differenza delle misure, poichè il rilievo ha l'altezza di 1,55, (esterna), 1,50 (interna) larghezza di 2,49 (esterna), 2,37 (interna). L'altezza non è quella del rilievo del palazzo Fiano e de' festoni in Villa Medici, e questa circostanza per me decide la quistione; di più sarebbe assai difficile combinare una rappresentanza sì ideale e fantastica con quella de' sacrifizi: se non si voglia prestar fede alla congettura d'un dotto amico, il quale credendo di veder tratti individuali sulla faccia della donna dominante in mezzo, la supposta Terra, mi comunicò l'idea che una donna della casa imperiale

si nasconda sotto quelle fattezze, una donna a cui gli altri, e gli elementi fanno il loro omaggio. È un rilievo bellissimo, molto degno dell'epoca di Augusto e questo fatto per ora mi basta, un rilievo, il quale, sebbene non combinato con uno de' fregi architettonici, può benissimo avere avuto il suo posto in qualche parte del sontuoso edifizio. L'amico Milani, da me consultato sulla tecnica del rilievo 353, costata prima che è moltissimo restaurato e che ha la superficie tanto sciupata da un grossolano ritocco a sgraffio, che resta difficile di distinguere per mezzo della tecnica il lavoro antico da quello moderno; afferma però, ciò che era anche l'impressione mia personale, che il rilievo mostra un carattere artistico diverso tanto dall'uno de' fregi quanto dall'altro. Secondo che scrive il cardinal Ricci presso Dütschke p. XII, si potrebbe credere che anche dalla parte opposta delle processioni vi siano stati tali festoni; ma questo è impossibile, vista la differenza delle misure fra quelle tavole e tutti i festoni esistenti; bisogna restringere le parole del cardinale, ed attribuire loro valore soltanto per qualche altro pezzo ora perduto del genere de' n. 1-3 della tav. XXXVI; poichè ora sarà chiaro per ognuno che anche i num. 1 e 2 un giorno portavano dall' altra parte de' festoni ora perduti. Ricostruire ora il numero di nove pezzi acquistati dal cardinal Ricci, non ci è dato, giacchè non possiamo sapere, di quanti pezzi fossero i rilievi fiorentini prima che venissero segati ancora dal cardinale. Già dagli 8 metri di festoni che in Villa Medici esistono, è chiaro quanti pezzi allora scavati devono esser stati buttati o dispersi, e vorrei che fosse coronato di successo il mio voto che, in conseguenza di questa pubblicazione, altrove vengano ancor ritrovati altri pezzi.

Sulle due tavole aggiunte si vedono riprodotti

alcuni di quei begli ornati a fogliami distinti, del genere che gli artisti chiamano candeliere (alt. de' due pezzi misurabili 1,80). Sono ciò che di più fino e risensato la scoltura romana in questo genere ci abbia lasciato. Tav. *V* 1 è in Firenze, Uffizi (34 *Dütschke*), pubblicato secondo una fotografia Brogi. Gli altri pezzi sono pubblicati secondo gli originali conservati a Roma nel Palazzo Fiano e scoperti ivi nel 1859. Lo zoccolo tav. *W* 1, col quale ora si vede combinato un altro blocco con ornati, anticamente credo che abbia fatto parte del basamento della balaustrata; ma ci vorrebbero altre indagini per trarne una conclusione architettonica. Raccomando agli architetti tutta quella farragine che ancora si trova nel palazzo Fiano: chi sa, se con l'aiuto di qualche scavo metodico nel cortile del palazzo, o de' lavori della fogna in via in Lucina, non si potrebbe arrivare a ricostruire uno de' più interessanti, più belli e più importanti monumenti pubblici della gloria augustea? Sarei lieto, se avessi alquanto contribuito alla soluzione di questo problema, ed assai soddisfatto, se questa mia pubblicazione servisse di spinta a que' dotti ed illustri colleghi italiani che sono i maestri dell'archeologia urbana.

Heidelberg.

F. von Duhn.

---

*Postilla*

L'amico dott. L. A. Milani, a cui son debitore di parecchie notizie, tanto utili quanto faticose, che gentilmente soleva comunicarmi dietro richiesta mia, scoperse nell'archivio della R. Galleria degli Uffizi (filza 17 a. 1784 cart. 31) la seguente relazione, dalla quale si rileva, che i ristauri attuali de'rilievi fiorentini tav. XXXIV-XXXV, 2. 3. 6. 7 sono stati eseguiti dallo scultore romano Francesco Carradori in occasione del loro trasporto ordinato da Roma a Firenze. Nel margine si trova la notizia: « sono stati collocati nel fine di Agosto 1784 nell'ingresso nuovo, e i disegni sono stati incorporati fra gli altri ». Il Carradori era del parere, falso naturalmente, che i rilievi 2 e 3 anticamente avessero formato un insieme, e così 6 e 7 pure. I numeri da lui citati sono que' più antichi, aggiuntivi, credo, dallo scultore medesimo. A lui era affidato pure il ristauro del rilievo n. 29 Dütschke, trasportato a Firenze nel medesimo tempo e segnato da lui col num. 7, e d'un altro rilievo (8) che non rappresentava che una figura sola. Alla fine aggiunse la proposta, non accettata a Firenze, di collocare tutti questi rilievi ne'vani della sala di Niobe. Il testo dunque, per quanto ha importanza per i nostri rilievi, è il seguente:

*Relazione del Restauro fatto dà me Francesco Carradori scultore, è da farsi nei noti Bassirilievi già spediti per la volta di Livorno per condursi in Firenze;*

I due grandi in Figure della grandezza quasi al naturale, esprimenti un Popolo diretto ad offrire olocausti, ò sacrifici. Li hò trovati divisi in sei porsioni per comodo forse di adattarli per ornamento al Luogo in cui esistevano nella R. Villa della Trinità de Monti, questo però non è il loro principio, ma ben si fatti sono, per essere uniti, è con indizio ancora di seguito come si vede dalle porsioni di Figure restate nell'estremo delle Segature, onde trovo che si uniscono, i N. 1. 2. e 3. Si per li tagli corrispondenti, come per la maniera, è Lavoro della Scultura, mancando trà uno de i tagli fatti per accomodarsi forse alle Grandezze, una porsione di Figura, la quale mi sono riserbata di fare se occorrerà, allorquando le sarà destinato i Luogo della loro situazione, o che mi sarà ordinato, non sapendone io le R.li intenzioni;

Questi li hò trovati in uno stato assai deplorabile, si per l'ingiurie de i Tempi come ancora per la esposizione in cui erano, dà essere mal'trattati dà i Colpi di sassi, o altro, onde erano mancanti di tutto L'imbasamento, ò piano, è buona porsione di tutte le Gambe le quali come si vede hò rifatte; Nelle teste de i Piani, molta

porsione è convenuto rifare di nuovo, per uniformarsi à quel puoco che in antico esisteva;

Lè Teste delle predette Figure tutte erano mancanti del naso inparticolare, ed altre parti ancora come può vedersi di nuovo fatte, contandone due intiere che non esistevano, e che hò del tutto rifatte, una nel uno de i due estremi del Taglio, L'altra di una delle piccole figure principali;

Il Panneggiato di dette piccole Figure, era à tal'segnio corroso, è mal' condotto, che non più dava norma di partito, il che ho tutto ricondotto, ed incamminato come si vede; Generalmente poi tutti li estremi Lembi de i Panni, ed il più delle piege li hò tutti di nuovo dovuti rifare per averli trovati tutti hò mancanti, ò mal'concotti dà i Colpi, ò corrusione, i quali al presente sono in buono stato per il presente risorgimento;

Là maggior parte delle mani ancor queste, ossòno intieramente fatte tutte di nuovo, ò pure inporsione come si può vedere;

Vi è stato inoltre necessario altro Lavoro di porvi Pergni, è sprange in alcuni Luoghi dè i Piani per fortificarli, avendo Già mostrato de i Peli come suol dirsi, è che soglionsi per qualche occasione di movimenti spezzarsi, qualora non fossero trattati dà mano praticha, ò cognità:

Laltra porsione divisà come là predetta in trè, segniata di N. 4. 5. 6. questa di assai miglior maniera, è Lavoro, la hò trovata oltre l'essere senza il Piantato, Come l'altra predetta, era mancante di tutte le teste fuor che sole tre le più accessorie, le quali hò tutte dinuovo fatte, ed adattate per là meglio che miè stato possibile, ed a seconda dè i pochi indizi restatici;

La porsione segniata di N. 6 era divisa in uno de i Lati obbliquamente là quale hò ricommessa, e fortificata, con sprange è buoni Pergni prenderla stabile, usando però del riguardo nelle mosse per lò trasporto alla Collocazione, come ancora nelle altre circostanze;

In tutte le Teste de i detti piani vi è stato bisognio di rifarli quasi del totale, peraverli trovati mancanti nella maggior parte;
Lè mani delle Figure tutte anno avuto del'Restauro procedendo dà Trè che son rifatte intieramente;

Il panneggiato poi come si può vedere nelle sue estremità, ò rilievi, lò dovuto tutto rifare, di nuovo, è rincamminare à seconda del partito principale, il che era tutto mancante per i predetti motivi nel'altra porsione; Ancor questi piani anno avuto in parti di bisognio di essere fortificati mostrando de i peli facili a dividersi, per le mosse che necessariamente le saranno fatte, ed ancor questi con buoni pergni, è sprange stabilite come si può esaminare;

Questa detta porsione ancora soffre l'istesso inconveniente per un Taglio fattoli in antico di esserle levato un Tramezzo di Figura, della quale se ne vedano le traccie il che ho creduto non rifarla per

le ragioni predette nel altra, riserbandomi ad i Reali ordini, Come pure non hò ricommesso, ed unito le due porsioni segniate di N. 5. è 6. che hò trovate divise dirottura naturale, è per essere di mole considerabile, dificile à mosse è trasporti, mi sono riserbata nel tempo della Collocazione, potendosi unire ogni volta che farà di piacere, ed à seconda dè luogo che le sarà destinato;

Fra questa rottura naturale passavi sopra una delle Teste in profilo là quale troveranno in unà delle dette casse separatamente, Là quale hò lassata volante per non obbligarmi a dividerla come porta la predetta rottura, potendosi questa risparmiare, è situarsi intiera allor quando saranno uniti le due porsioni, è così nascondere là vista di questo Taglio [1];

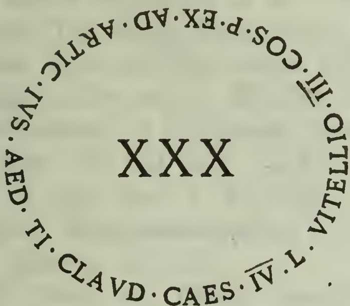
Là quantità poi del Tartaro, Vellutello, ed altre sporchizie di cui erano coperti mi à portato un tempo, ed una faticha considerabile per renderli nello stato presente, è farli vedere bene scoperto illoro pregio;

[1] Forse la prima testa a sin. sul rilievo n.° 3.

## *Correzioni alla p.* 186.

Dopo che era stampato l'articolo sulla leggenda EXACT·AD ARTIC· nelle iscrizioni ponderarie, ho avuto agio di vedere ed esaminare la raccolta dei pesi che è nel museo Kircheriano. Quivi, oltre il peso da me descritto al n. 4, trovasi anche il successivo n. 5. E poichè, confrontandone le iscrizioni con rigorosa esattezza, ho verificato qualche piccola correzione da farsi al testo da me pubblicato; così riproduco qui i detti due numeri:

**4.**




Leggasi: *Ti · Claud(io)* etc. *p(ondus) ex(actum) ad Artic(uleianum) ius(su) aed(ilium)*. Dopo la parola AED un occhio poco esperto potrebbe credere di vedere un segno composto di piccole linee angolate, e simile ad un Σ imperfetto. Ma posso con certezza affermare, che quivi non v'è inciso altro che il punto consueto; e le apparenti lineole sono venature superficiali di colore più oscuro, non incisioni della pietra.

5. Ɔ

TI · CLAV · CAES · $\overline{IV}$ · L · VITEL · $\overline{III}$
COS · EXACT · AD ART

È questo un grande frammento di centupondio, come indica la sigla C rivolta verso la parte, ora mancante, della pietra. Da quel lato era forse scritto il nome dell'utente del peso, come nel quinipondio della biblioteca Vaticana *tav. d'agg. N*, n. 2) ed in altri somiglianti.

G. Gatti

---

# INDICE DELLE MATERIE

## I. SCAVI E TOPOGRAFIA



## II. MONUMENTI

genda exact. ad artic. nelle iscrizioni ponderarie (Tav. d'agg. *N*): *G. Gatti* p. 181-196; cf. correzioni p. 333. — Appendice all'articolo sull'epigrafe del centupondio ercolanese dell'a. 47: *G. B. de Rossi* p. 196-203.

## III. OSSERVAZIONI

Rappresentazioni di mestieri (Mon. vol. XI tav. XXVIIII, tav. d'agg. *H*): *H. Bluemner* p. 100-108. — Sopra il depas amphikypellon (Tav. d'agg. *R*): *W. Helbig* p. 221-238. — Nuovi monumenti di Filottete e considerazioni generali in proposito (Tav. d'agg. *T*): *L. A. Milani* p. 249-289. — Sopra alcuni oggetti ritrovati in un sepolcro della via Prenestina (Tav. d'agg. *U*): *L. Bruzza* p. 290-301.

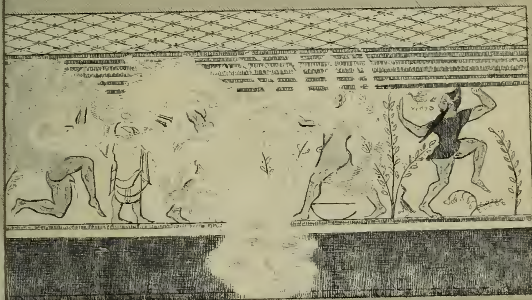
## TAVOLE D'AGGIUNTA

*A.* Pianta, sezioni e volta della tomba cornetana, detta degli Auguri.
*BC.* Monumenti etruschi scoperti ad Orvieto.
*D.* Pianta di Volsinii etrusca (Orvieto).
*E.* Bassorilievo pestano in terracotta.
*F, G.* Perseo e Polidette, dipinto vascolare.
*H.* Due artigiani, dipinti pompeiani.
*I, K.* Maschere sceniche in terracotta, trov. a Vulci.
*L, M.* Vaso etrusco trov. a Tragliatella.
*N.* Epigrafi di pesi romani.
*O.* Pianta dell'acquedotto vicino ad Alatri.
*P, Q.* Tomba di Tolentino.
*R.* Vasi antichi riferibili alla quistione sopra il depas amphikypellon.
*S.* Statua d'Epona.
*T.* Monumenti riferibili al mito di Filottete.
*U.* Tomba di via prenestina ed amuleti contro il malocchio.
*V, W.* Rilievi ornamentali d'un monumento dell'epoca augustea, trovati sotto il palazzo Fiano.

Sezione sulla linea C.D.



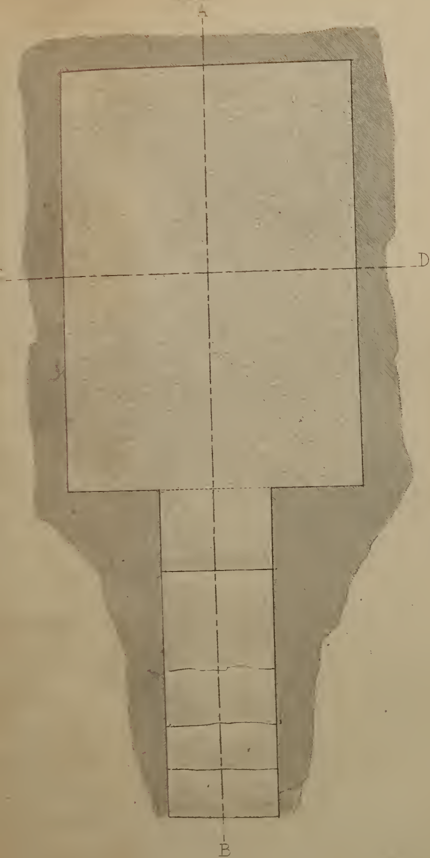
Sezione sulla linea A.B.

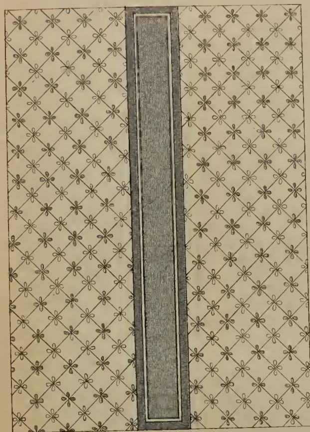


? Metri.

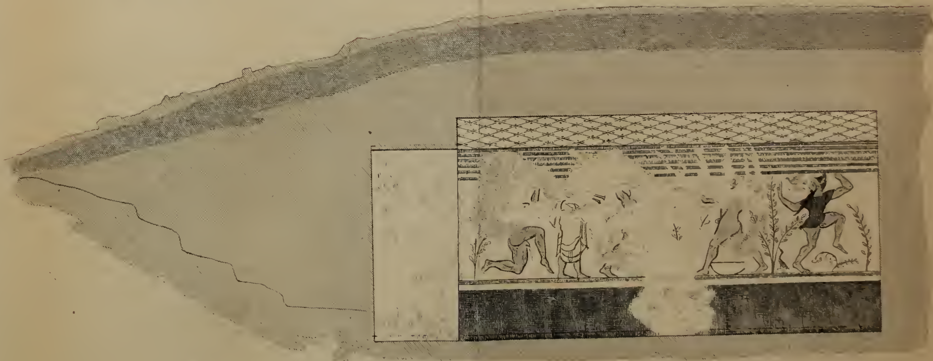
G. Mariani inc.

Crom. lit. Marrè Mariani

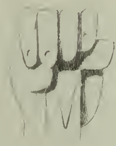





Scala



6.

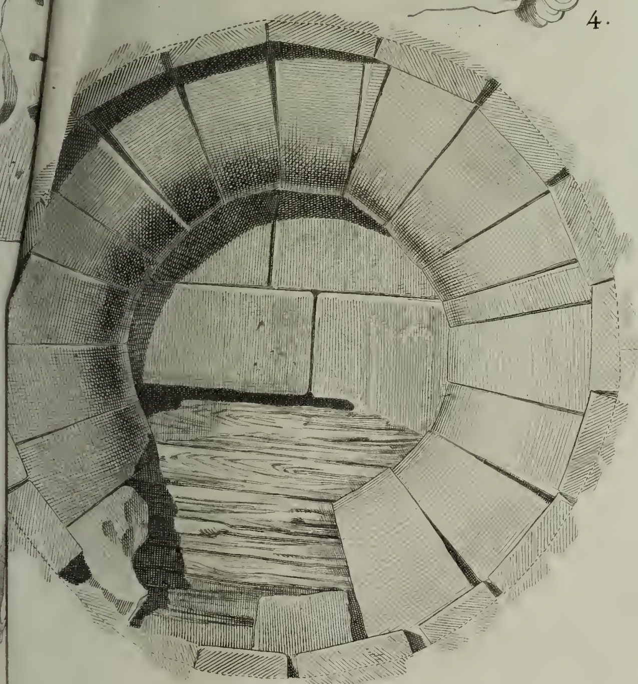


5.

3.



4.



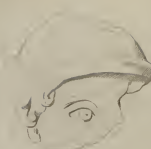
1.ª



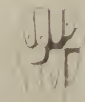
2.

2ª

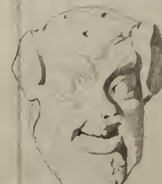
1.



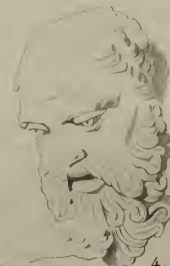
5.



6.



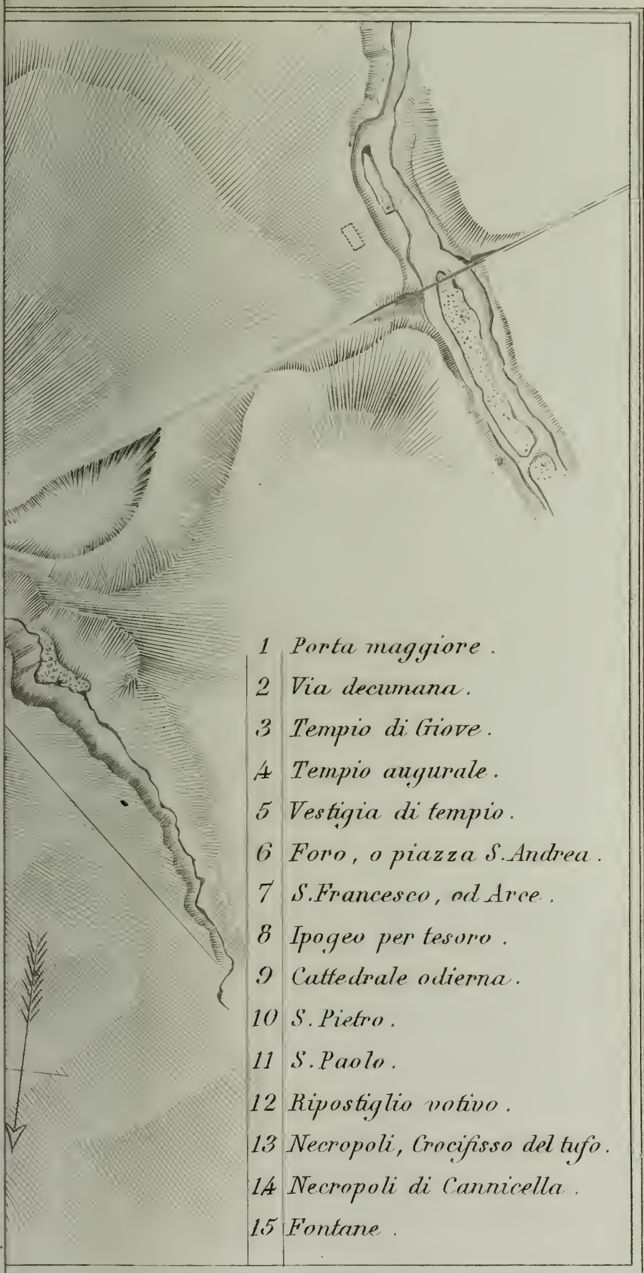
3.



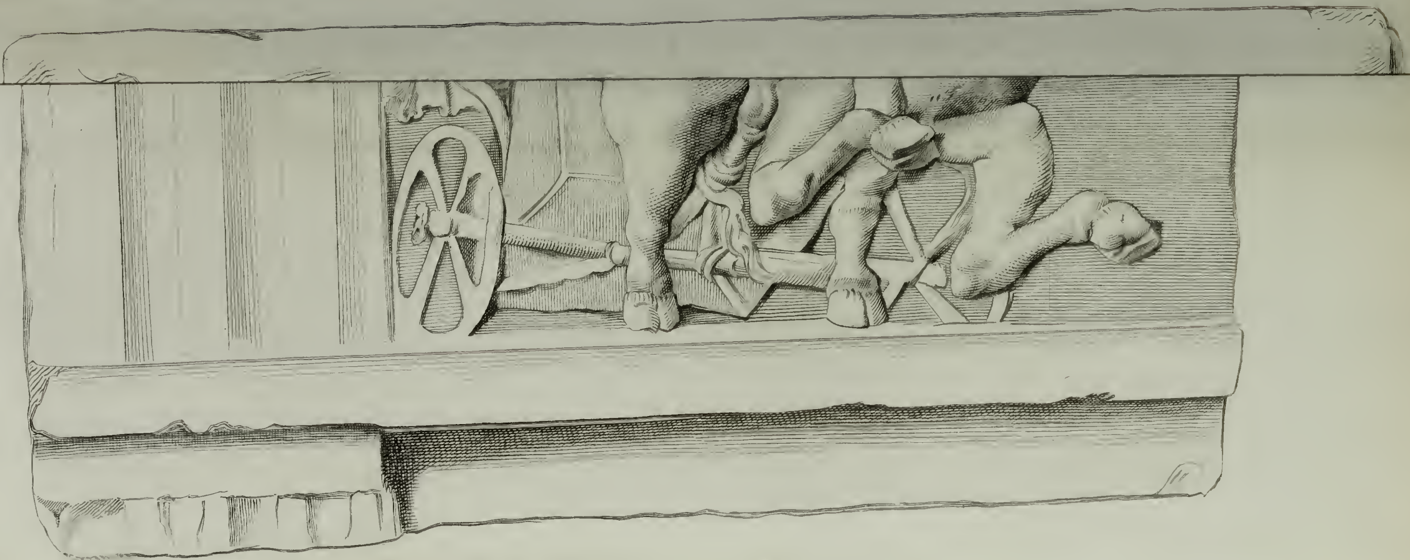
4.



1ª


1 Porta maggiore.
2 Via decumana.
3 Tempio di Giove.
4 Tempio augurale.
5 Vestigia di tempio.
6 Foro, o piazza S. Andrea.
7 S. Francesco, od Arce.
8 Ipogeo per tesoro.
9 Cattedrale odierna.
10 S. Pietro.
11 S. Paolo.
12 Ripostiglio votivo.
13 Necropoli, Crocifisso del tufo.
14 Necropoli di Cannicella.
15 Fontane.


1 Porta maggiore.
2 Via decumana.
3 Tempio di Giove.
4 Tempio augurale.
5 Vestigia di tempio.
6 Foro, o piazza S. Andrea.
7 S. Francesco, od Arce.
8 Ipogeo per tesoro.
9 Cattedrale odierna.
10 S. Pietro.
11 S. Paolo.
12 Ripostiglio votivo.
13 Necropoli, Crocifisso del tufo.
14 Necropoli di Cannicella
15 Fontane.







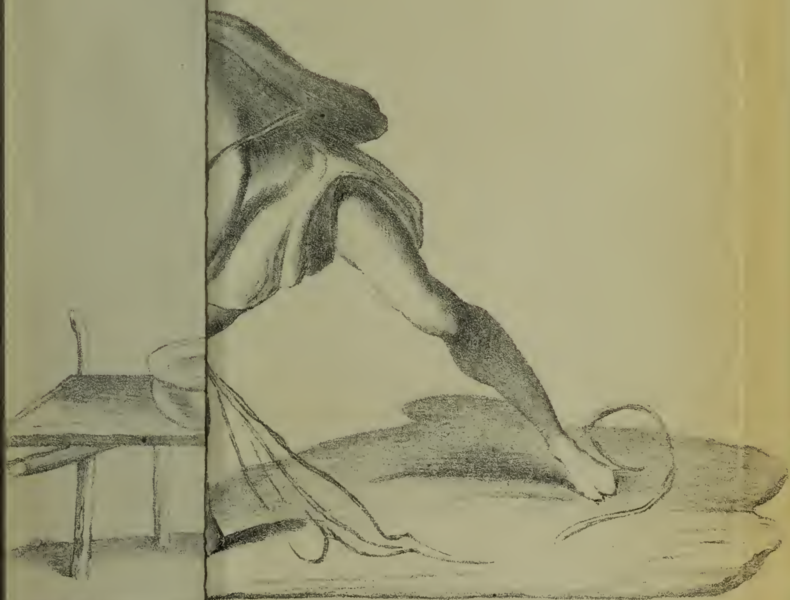


Cromolit. Marre e Mariani Roma





lit. Marré e Maruani Roma



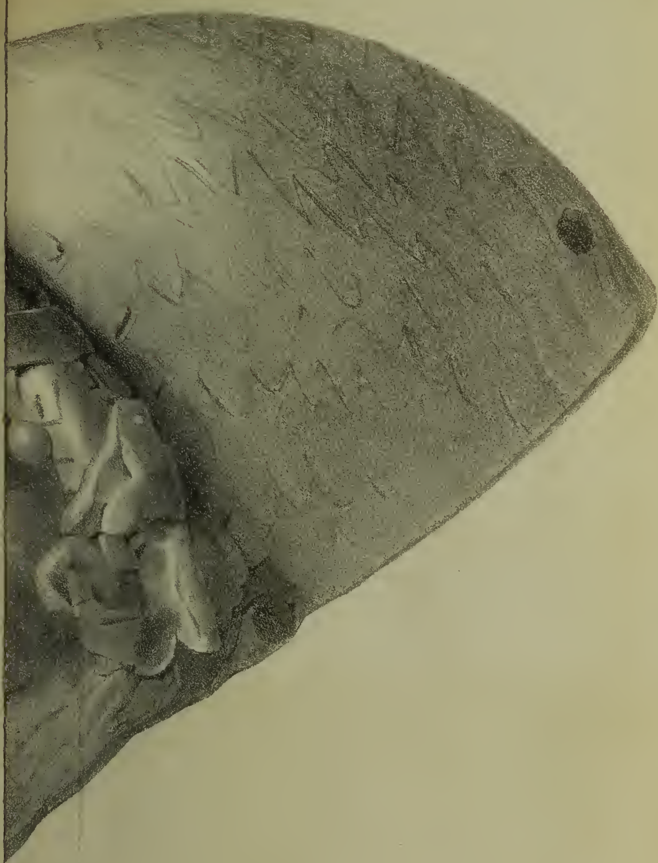
2

1



2

Cromo_lit. Marré e Mariani Roma



Cromo-lit. Marre e M[ni]

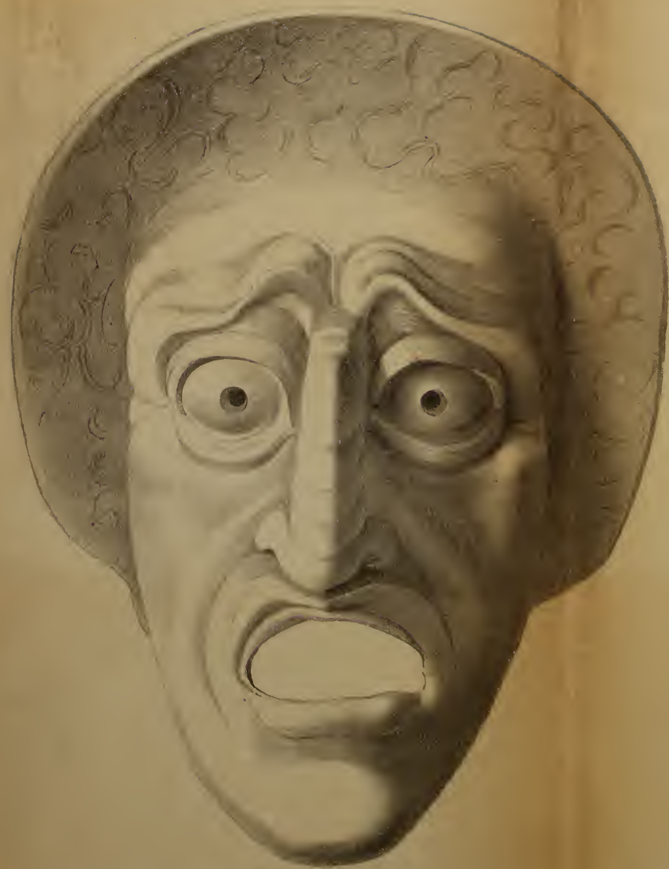




G. Mariani dis. e lit. Cromo lit. Martelli e M.

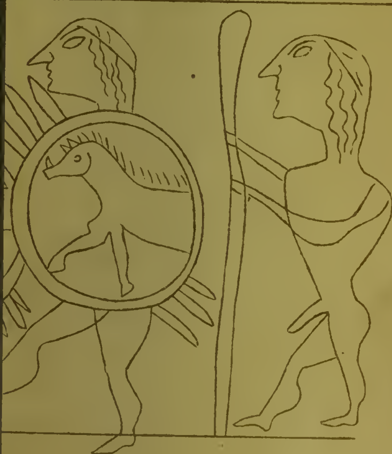


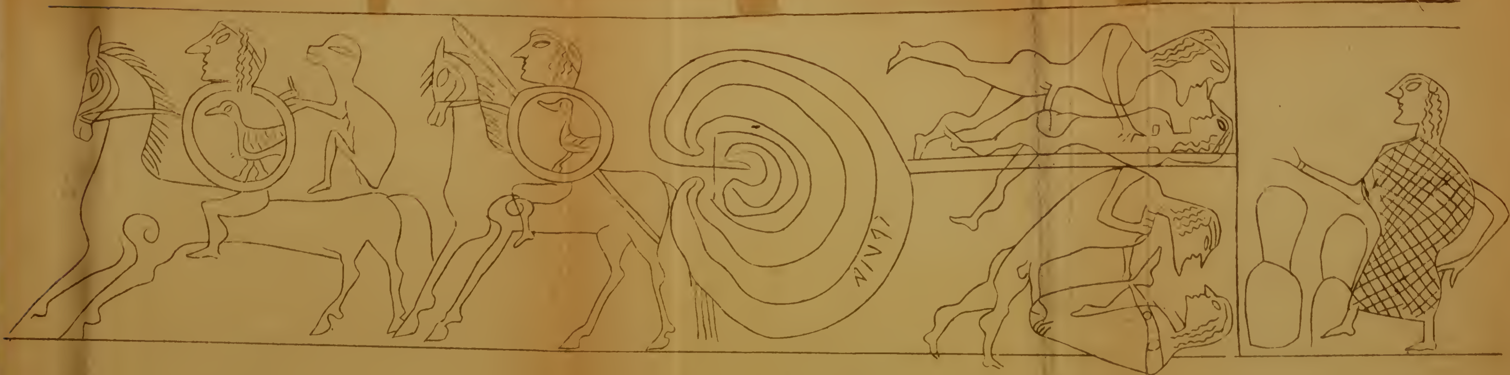
Cromo-lit. Marre e M.[ni]

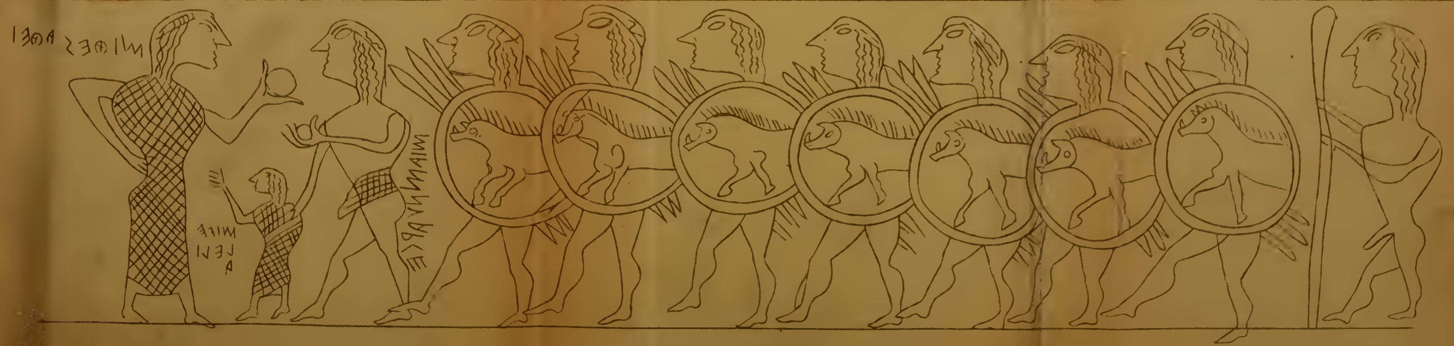


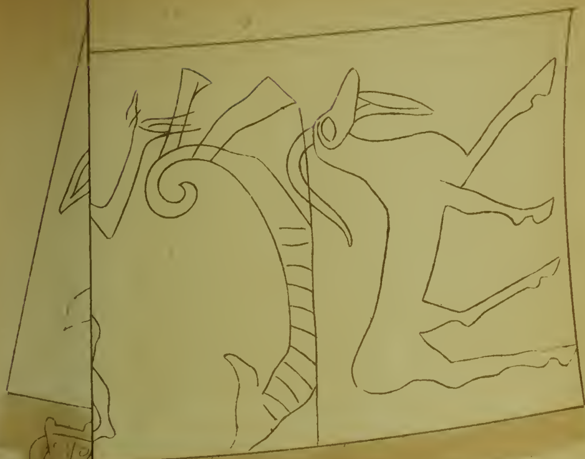
*S. Mariani dis. e lit.* *Cromo-lit. Marzi e M.*

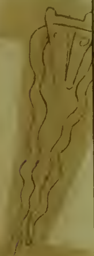










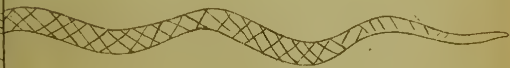














2.



VS·AED·EX
ARTIC

IV S IIII
ONDER·EXACT
DIL

1.

EXACT
ADXΛR
TICVLEIAN

2.

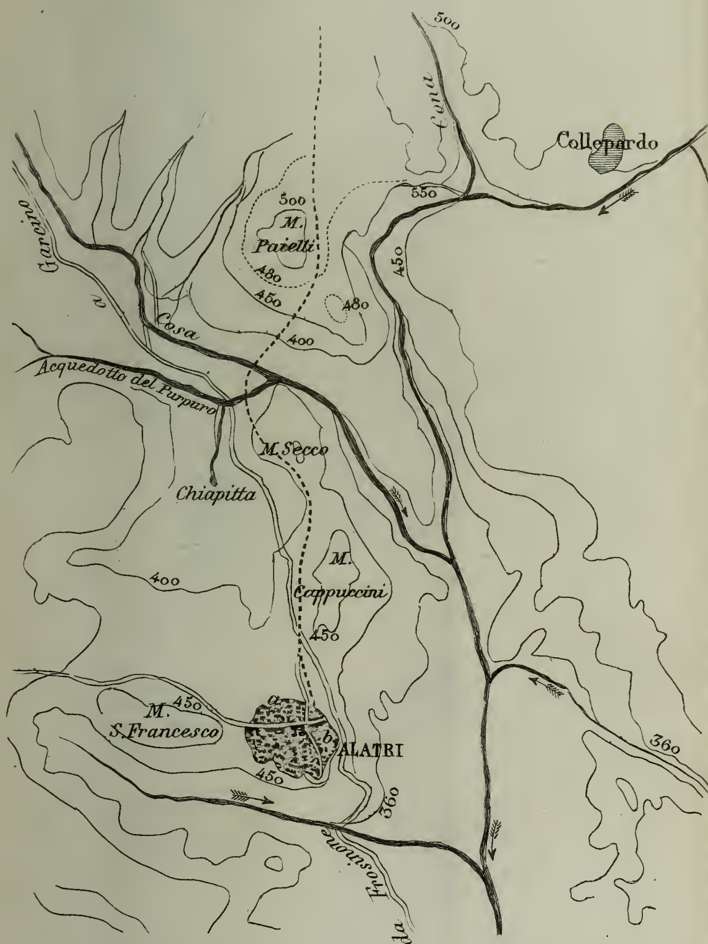
S·T·Ɔ



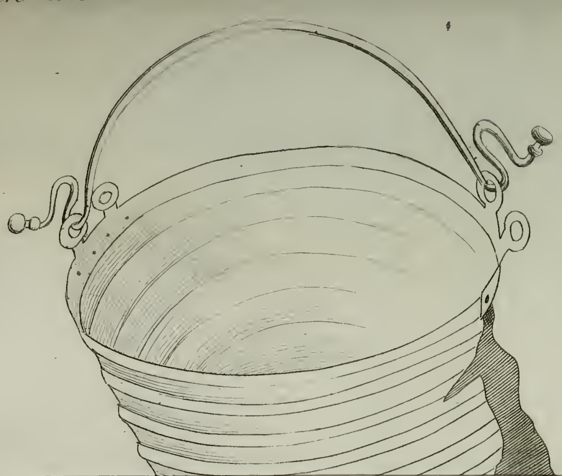
IVS·AED·EX
ARTIC

3.

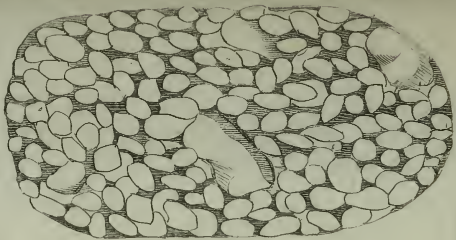
ƎI·IE
CL..VDIO CAESAR·AV.S IIII
IELLIO III COS·PONDER·EXACT
ART..VLEIA·CNDR·AEDIL

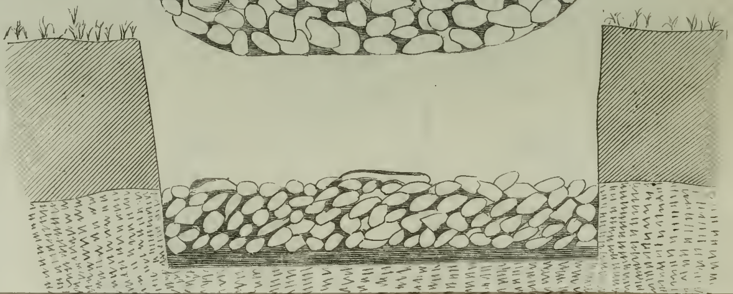


Collepardo
Cona
500
550
450
M.
Paielli
500
480
450
480
400
Garcino
Cosa
Acquedotto del Purpuro
M. Secco
Chiapitta
M.
Cappuccini
400
450
M.
S. Francesco
450
a
b
ALATRI
450
360
360
da Frosinone



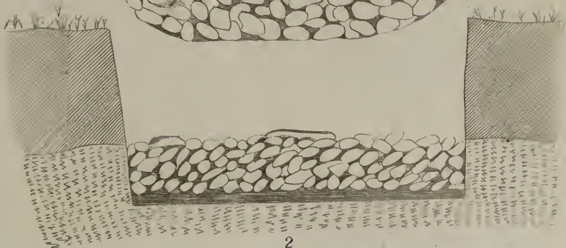
1

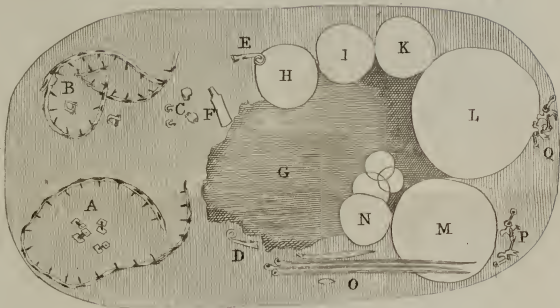




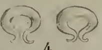

7


1


2



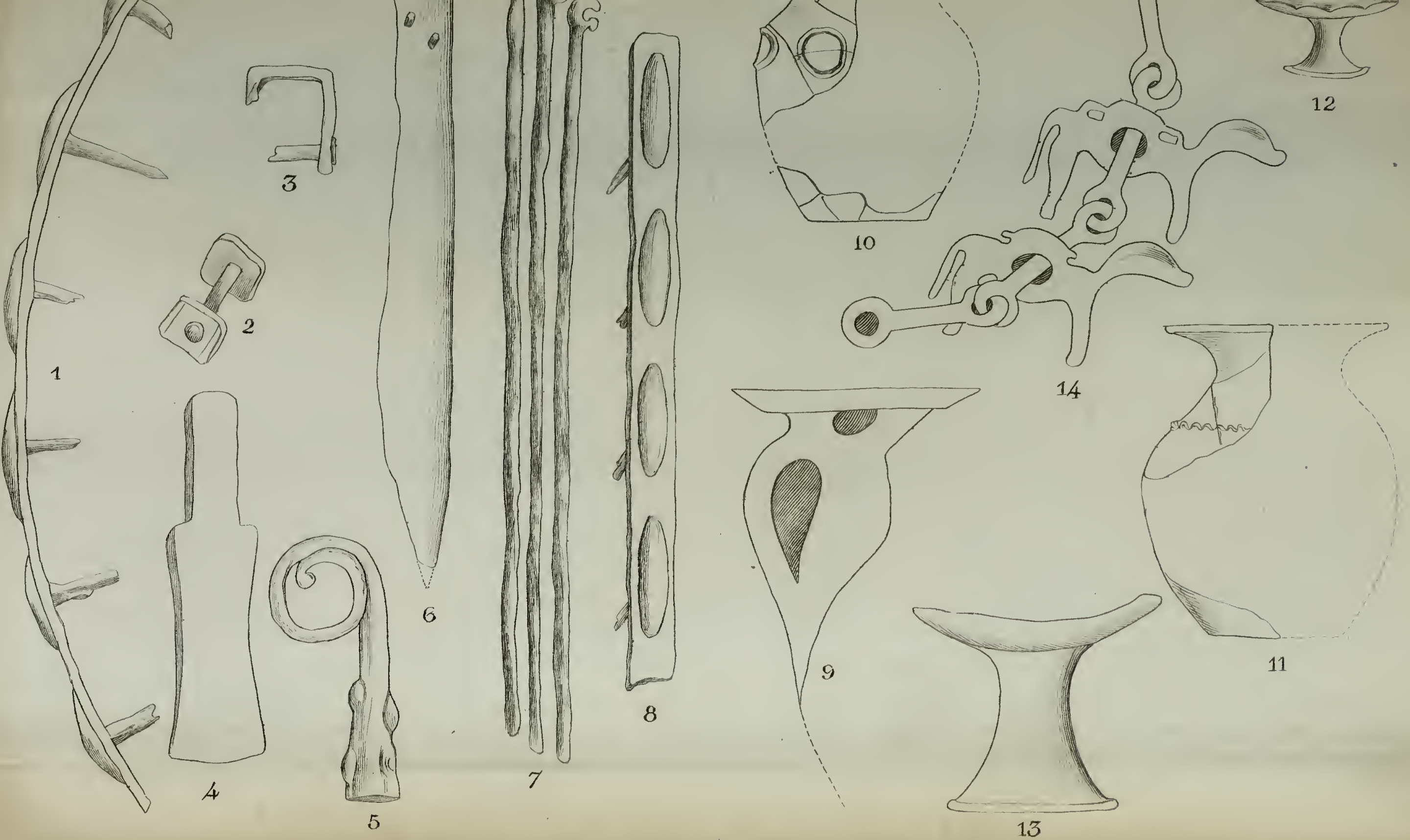
3


4


5


6


8


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14



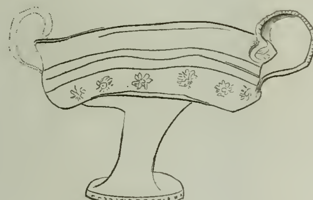
1



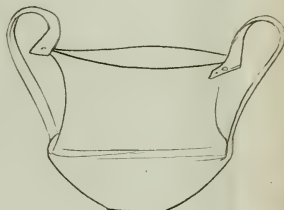
1ᵃ



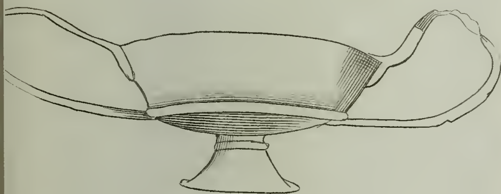
2



3



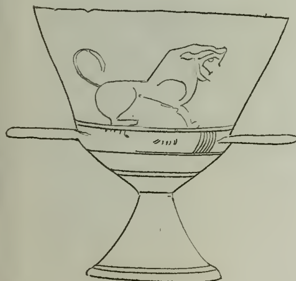
4



5



6



7



8



Cromo. lit. M

Cromo-Lit. Spithöver

L. Ronci dis.



Cromo. lit. Marré e Mariani Roma




2.

L. Ronci dis.

Cromo-Lit. Spithöver



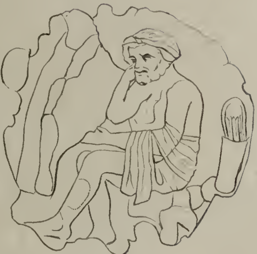

4.



5.



1.



2.



3.





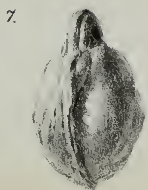





ΕΥΠΛΟΙ ΕΥΤΥΧΙ

ΠΡΕΠΙϹΟΙ ΝΙ ΚΑ







TOI COM MAC IN

VΠO TET AΓM AI

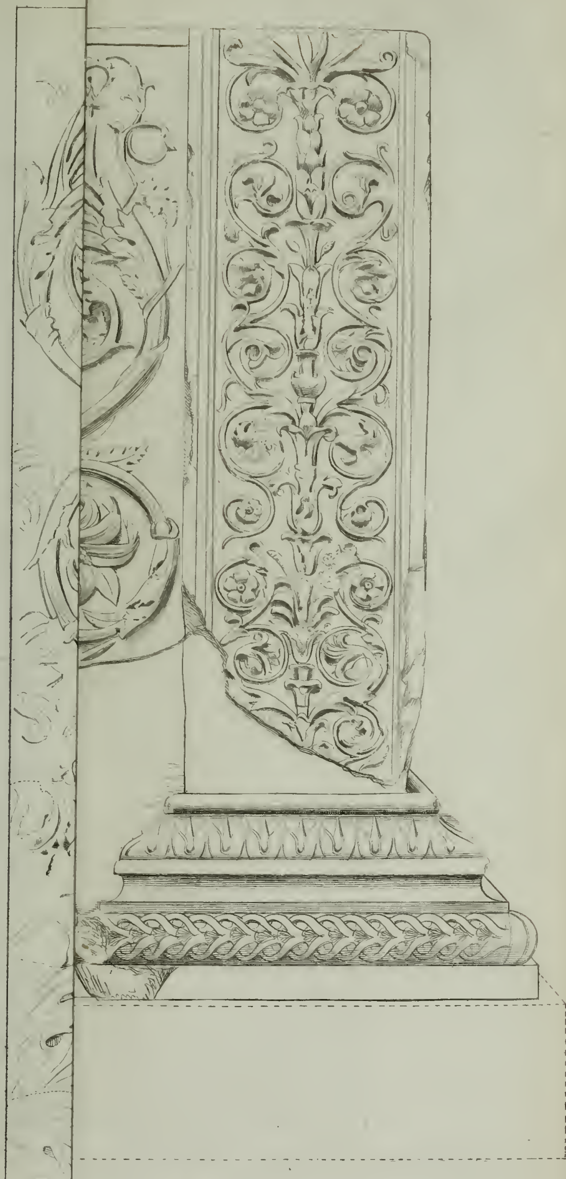






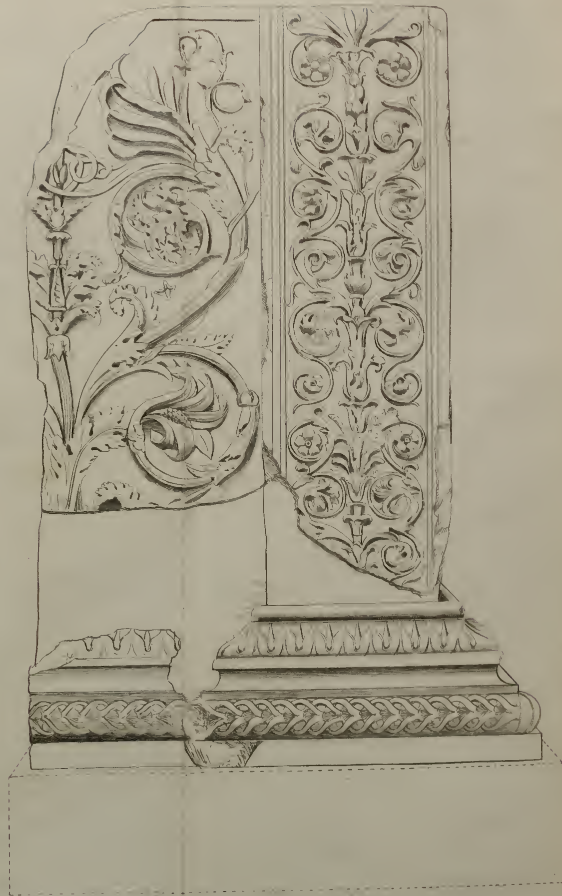
L. Ronci dis.

Cromo-Lit. Spithöver

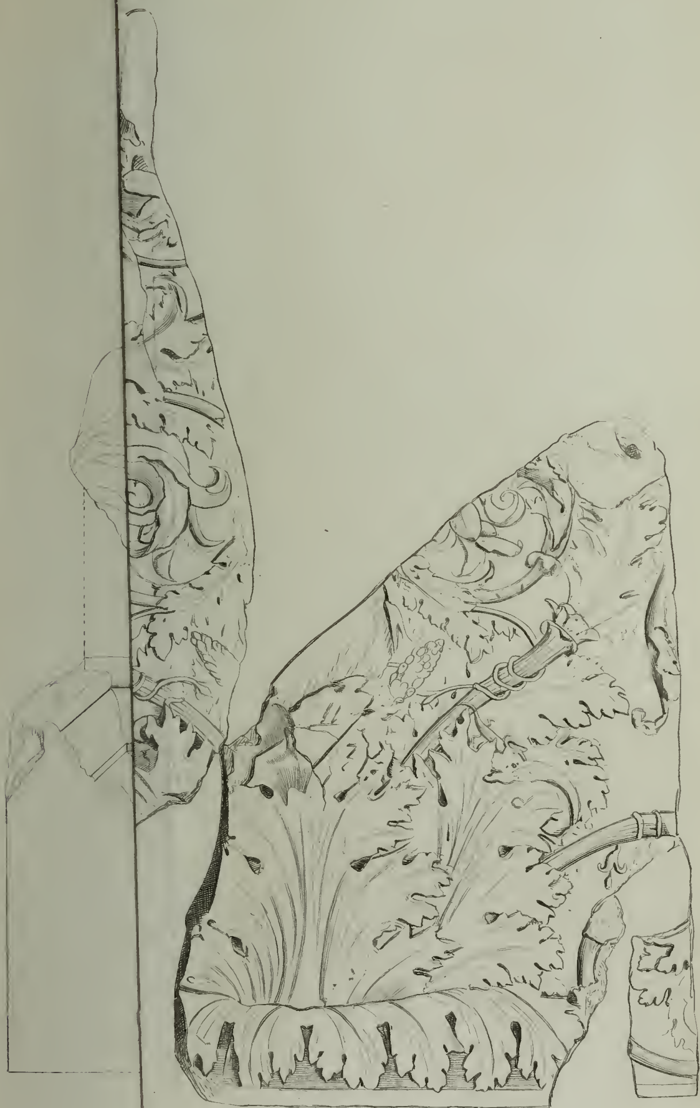


2.

1.



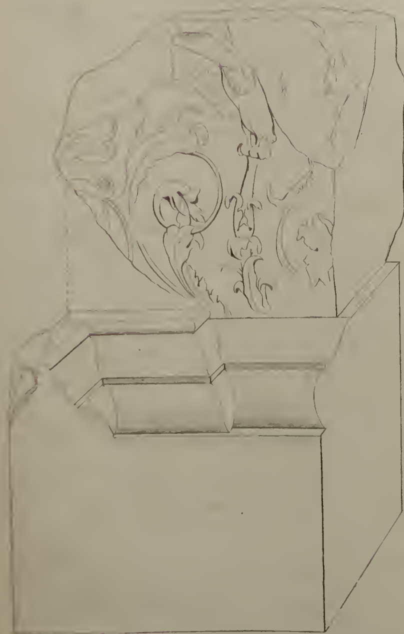
2.



4.



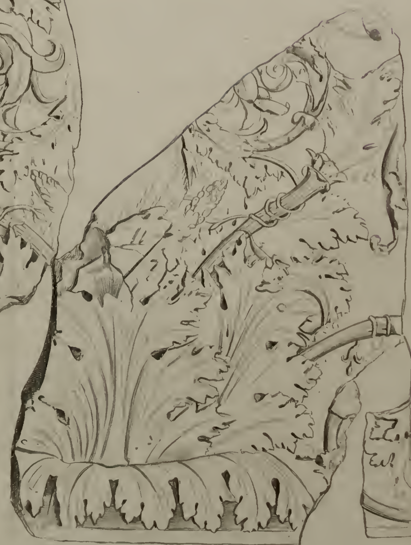
2.



1.



3.



4.



